UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00277459 4

ÉTUDES

DE

CRITIQUE DRAMATIQUE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

La Comédie de Molière, 6e édition. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Marivaux, sa vie et ses œuvres, d'après de nouveaux documents, avec deux portraits; 3e édition. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

— *Le même ouvrage*. Un vol. in-8, broché. 7 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française.

L'Art et l'État en France. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Vers Athènes et Jérusalem; 3e édit. Un vol. in-8, br. 3 fr. 50

Études d'histoire et de critique dramatiques. 2e édition. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Nouvelles études d'histoire et de critique dramatiques. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Études de littérature et d'art. Un vol. in-16, broché. (*épuisé*)

Nouvelles études de littérature et d'art. Un vol. in-16, br. (*épuisé*)

Études de littérature et d'art (3e série). Un vol. in-16, br. 3 fr. 50

Études de littérature et d'art (4e série). Un vol. in-16, br. 3 fr. 50

Petits portraits et notes d'art. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Derniers portraits. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Études de critique dramatique (1898-1902). Deux vol. in-16. 3 fr. 50

Racine (*collection des Grands Écrivains français*). Un vol. in-16, avec un portrait, broché. 2 fr.

1469-05. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 3-06.

G. LARROUMET

ÉTUDES
DE
CRITIQUE DRAMATIQUE

FEUILLETONS DU « TEMPS »

(1898-1902)

THÉATRE ANTIQUE. THÉATRE CLASSIQUE
SHAKESPEARE ET LE THÉATRE FRANÇAIS
THÉATRE ROMANTIQUE ET MODERNE

TOME PREMIER

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1906

Droits de traduction et de reproduction réservés.

LIBRARY
MAR 2 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

PN
1623
L29
t.1

THÉATRE ANTIQUE

THÉATRE ANTIQUE

PROMÉTHÉE

Aux arènes de Béziers : *Prométhée*, tragédie lyrique en 3 actes, poème de MM. Jean Lorrain et Ferdinand Hérold, musique de M. Gabriel Fauré.

Le mythe de Prométhée avait fourni à Eschyle une trilogie tragique, composée d'un *Prométhée ravisseur du feu*, d'un *Prométhée enchaîné* et d'un *Prométhée délivré*. Nous n'avons plus que la seconde partie. Le vieux poète y montre le Titan conduit au sommet de l'Oural par Kratos et Bia, la Puissance et la Force, ministres de Zeus. Sur leur ordre, Hephaïstos l'enchaîne à un rocher :

« Châtie ce malfaiteur, dit Kratos, d'avoir offensé les dieux ; qu'il apprenne à respecter la domination de Zeus et à ne plus tant aimer les hommes. »

L'opération est longue, car Hephaïstos s'acquitte de sa besogne en conscience, quoique à contre-cœur. Pendant ce temps, Kratos et Bia insultent lâchement le vaincu. Celui-ci reste silencieux et ce silence, protestation du droit abattu contre l'oppression triomphante, est célèbre comme un des grands effets tragiques d'Eschyle. Il n'exhale sa douleur qu'après le départ de ses bourreaux.

Sa plainte est d'une tristesse, d'une grandeur et d'une fierté incomparables :

Divin Éther, Vent à l'aile rapide, source des Fleuves, sourire innombrable des Flots! Et toi, Terre, mère commune des êtres! Et toi aussi, Soleil, dont l'œil voit tout! Je vous atteste, regardez-moi, voyez comme les dieux traitent un dieu, voyez leurs outrages et combien je devrai gémir durant des années innombrables! Le nouveau maître des Heureux a forgé pour moi cette chaîne indigne. Hélas! je me lamente également sur mon mal présent et sur mon mal futur. Quand doit se lever le jour qui terminera mon supplice? Mais, que dis-je? J'ai la science de l'avenir et rien d'imprévu ne peut m'arriver. Je dois subir avec courage l'arrêt du destin et ne point lutter contre la force de la nécessité, car je la sais invincible. Cependant, il m'est impossible de me taire sur mon malheur et il m'est douloureux d'en parler. C'est pour avoir fait du bien aux hommes que je suis lié à ces tourments. J'ai pris pour eux, comme un chasseur, l'étincelle, source de la flamme. Je leur ai apporté dans un bâton creux le feu, principe de tous les arts et le plus grand bien dont les vivants puissent jouir. Voilà le crime pour lequel je souffre, suspendu en l'air par ces chaînes!

Les mythologues nous expliquent comment cette fable du Titan, puni par la divinité jalouse pour avoir offert aux hommes le plus puissant remède à leur misère, le feu vainqueur de la nuit, lien de la famille, instrument indispensable de la lutte contre la nature hostile, cause première de la civilisation, est à la fois le symbole de l'arrêt sans considérants par lequel un pouvoir mystérieux a condamné l'humanité à la souffrance et la transformation par l'imagination hellénique d'une fable aryenne. Celle-ci raconte comment les premiers pasteurs obtinrent le feu, sur les plateaux de l'Asie centrale, en faisant tourner un bâton de figuier, le *pramanthâ*, dans un disque de bois sec. Le bienfai-

teur est victime de son bienfait, et la plupart des inventeurs seront des Prométhées.

L'invocation du Titan aux puissances de l'air et des eaux est entendue. Des voix de femmes montent jusqu'à lui dans un bruit d'ailes et les Océanides paraissent. Divinités amies, elles viennent le consoler. Dans le dialogue qui s'engage entre elles et le Titan, Eschyle se souvient d'Hésiode et précède Lucrèce. Il retrace en quelques traits, larges, fermes et pleins comme une peinture de Michel-Ange, les étapes de la civilisation primitive à la suite de la flamme productrice. On y voit s'élever la première cabane, s'ouvrir le premier sillon, courir le premier char, flotter le premier vaisseau, « cet autre char, dont les voiles sont les ailes », forger les premiers outils, naître l'astronomie, la médecine, la science des nombres, l'écriture, la poésie. Prométhée rappelle enfin qu'il a donné aux hommes un bien suprême :

« Par moi, dit-il, les hommes ne regardent plus l'avenir avec terreur.

— Et quel remède, répondent les Océanides, as-tu trouvé contre ce mal?

— J'ai mis dans leur sein l'aveugle espérance.

— Quel don précieux les hommes ont reçu de toi! »

Dans ces quelques mots si tristes, Eschyle se souvient encore d'Hésiode. Il résume ainsi le gracieux mythe de Pandore, l'Ève grecque, laissant échapper tous les maux de sa boîte magique et y retenant l'espérance. Jean Lorrain et Ferdinand Hérold sauront remonter au poète des *Travaux et Jours*, pour en tirer bon parti.

Le père des Océanides, le vieil Océanos rejoint ses filles. Monté sur un dragon pacifique, il vient consoler son malheureux parent.

Ici, la situation tourne presque au comique. Ce dieu

vénérable est un radoteur qu'une longue expérience a rendu timide et qui abonde en aphorismes prud'hommesques. Il conseille le repentir à Prométhée et s'offre à lui pour arranger l'affaire avec Zeus. Sa harangue importune le fier Titan, qui finit par le congédier avec une politesse ironique :

Je te suis obligé, crois-le bien. Ton zèle est sans bornes. Mais ne cherche pas à me servir; tu prendrais en continuant une peine inutile. Tiens-toi en repos, à l'abri.... Va-t'en vite et pense toujours de même.

C'est ainsi que, de tout temps, les révolutionnaires reçoivent les conservateurs bien intentionnés qui leur offrent leurs bons offices auprès des pouvoirs établis.

Le bonhomme Océanos, fort dépité, s'en retourne sur son dragon. Il est remplacé par Io, la fille d'Inachos, changée en génisse par la jalousie d'Héra. L'entrée furieuse de la bête, mugissante et cabrée sous la piqûre du taon attaché à son flanc, forme un saisissant contraste avec la placide sortie du dieu.

Io, séduite et abandonnée par Zeus, est sa victime comme Prométhée, mais une victime condamnée au mouvement éternel, tandis que le Titan est l'éternelle immobilité. Si l'antithèse est un des plus forts moyens dont le théâtre dispose, avec quelle puissance incomparable Eschyle l'emploie ici! Et quel complet réquisitoire en action contre la divinité absurde et cruelle que cette mise en scène de deux innocents, frappés d'une peine également injuste, victimes l'un de la haine, l'autre de l'amour divins!

Io raconte à Prométhée son passé et son présent; Prométhée lui prédit son avenir. Il lui trace la course qu'elle doit fournir encore à travers le monde, sous l'aiguillon qui la tourmente sans répit. C'est pour le poète un motif de tracer à grands traits la carte du

monde ancien, tel que le connaissait ou l'imaginait la géographie de son temps, un monde plein de terres inconnues et de barbares, de prodiges et de dangers. Il faut descendre jusqu'à Dante pour retrouver ces descriptions brusques, rayons de flamme qui restent désormais attachés à leur objet, comme des aigrettes lumineuses.

La « vierge aux cornes de génisse » repart donc, pour suivre sa destinée. L'arrivée d'Hermès, messager de Zeus, produit le dernier épisode de cette pièce à laquelle suffit une seule situation, graduée et renouvelée par une série de personnages, qu'amène une logique simple et puissante, analogue à celle qui règle le caractère de Prométhée. Ils marquent l'évolution nécessaire du mythe religieux.

Au cours de l'action, Prométhée avait d'abord indiqué à mots couverts, puis nettement exprimé une menace contre Jupiter. Il avait fini par dire à Io :

« Je souffrirai jusqu'à ce que Zeus perde son pouvoir. »

Zeus l'a entendu et il est inquiet. Il a donc envoyé Hermès au Titan pour le contraindre à s'expliquer. Mais, comme dit Racine :

> Cet esclave est venu;
> Il a montré son ordre et n'a rien obtenu.

« Esclave! » Telle est, en effet, l'injure méprisante par laquelle Prométhée accueille le messager de Zeus. Ni les railleries cruelles et lourdes, ni les menaces dépitées et furieuses d'Hermès ne lui arrachent son secret :

Ta parole arrogante est bien celle qui convient à l'esclave des dieux. Souverains d'hier, vous vous croyez dans une citadelle imprenable. Mais n'en ai-je pas vu déjà chasser deux tyrans? Le troisième, ton maître, je le verrai tomber, lui aussi. Ai-je l'air, dis-moi, de trembler devant tes dieux récents? Reprends le chemin qui t'a conduit ici. Tu ne sauras rien de moi.

En vain, la colère de Zeus éclate dans l'air embrasé. Prométhée reste impassible dans le tumulte des forces naturelles qui semblent sur le point d'anéantir le monde. Une dernière fois, il invoque la Terre, sa mère, et la prend à témoin :

« Vois ce que je souffre pour la justice! »

Le voyageur qu'il attend, c'est Héraclès, engendré par Zeus lui-même dans un mariage imprudent. Héraclès, redresseur des torts et champion de la justice, doit briser un jour les chaînes du Titan, bienfaiteur des hommes et victime de Zeus.

Devant l'œuvre d'Eschyle, deux partis s'offraient à Jean Lorrain et Ferdinand Hérold.

Ils pouvaient la traduire exactement et respectueusement. Je ne les aurais pas blâmés. Le vieux drame, doublement titanesque par le sujet et par l'exécution, cette grandiose évocation par un génie primitif des premières victoires de l'humanité sur le destin, était sans doute assez clair pour être saisi dans ses grandes lignes par une foule moderne. Il s'explique de lui-même, sans le secours de l'érudition, comme la plupart des mythes grecs. A Béziers même, ne voit-on pas sur le « mont des Poètes » une fontaine monumentale d'Injalbert, dont le motif principal est un frère de Prométhée, Atlas portant le Monde?

Une autre forme du respect était de ne voir dans le *Prométhée enchaîné* qu'un thème d'inspiration personnelle, un modèle à imiter de loin; de ne pas entreprendre une lutte corps à corps avec le géant tragique; de lui emprunter discrètement quelques passages et quelques vers, parmi les plus accessibles. Les deux poètes se sont arrêtés à ce dernier parti. Eschyle ne leur a fourni que le motif de leur second acte. Pour le reste, ils ont inventé librement, avec l'intention méri-

toire de restituer les deux parties perdues de la trilogie, *Prométhée ravisseur* et *Prométhée délivré*.

Dans ce travail personnel, ils se sont habilement inspirés d'Hésiode. Le poète des *Travaux et Jours* leur a fourni un personnage de femme, celui de Pandore, dont ils ont fait un des deux principaux rôles de leur tragédie. Des personnages eschyliens ils n'ont conservé que Prométhée, Hephaïstos, Kratos, Bios, Hermès et les Océanides; ils ont éliminé Océanos et Io, avec Pandore ils ont ajouté Gaia, la Terre, mère de Prométhée, et les Hommes, ceux pour qui le Titan a souffert.

L'œuvre des deux poètes est vraiment poétique et, destinée au théâtre, elle est dramatique. Imaginée et conduite d'après les besoins du théâtre moderne, elle offre une exposition, un nœud et un dénouement. Si la forme est plus fluide que serrée et plus moderne qu'antique, c'est que les deux auteurs appartiennent à l'école symboliste et décadente.

En somme, ces deux hommes de talent, ayant conçu l'audacieux projet de se mesurer respectueusement avec ces Titans du drame, n'ont pas succombé dans cette coalition. Leur *Prométhée* fait songer à un sujet michelangesque, repris par des disciples de Gustave Moreau et de Puvis de Chavannes, en camaïeux fondus plutôt qu'en couleurs vives.

Leur Prométhée va donc escalader la montagne où brûle le feu céleste et le ravir pour les hommes, qui célèbrent d'avance sa victoire sur les dieux. Pandore, qui l'aime, — ici est le très ingénieux emprunt de nos deux auteurs à Hésiode, qui fait, lui, de Pandore, l'amante d'Épiméthée, frère de Prométhée, — Pandore a peur de son entreprise sacrilège et s'efforce de l'en détourner. Elle prie et supplie. Mais Prométhée dénoue le doux collier des bras nus qui l'enchaînent et s'élance vers la montagne.

Alors d'une caverne sort une femme au visage austère. C'est Gaia, la Terre, mère du Titan. Elle aussi le supplie de ne pas risquer l'entreprise. Prométhée l'écarte et gravit le rocher, enflamme une branche d'arbre au feu d'un éclair et la jette aux hommes, en leur criant :

Voici le don que j'ai promis! Voici le feu!

Aussitôt brille un second éclair. Kratos et Bia paraissent, suivis d'Hephaïstos, et s'emparent du Titan. C'est le premier acte, correspondant à *Prométhée ravisseur*.

Le second s'ouvre par le cortège funèbre de Pandore. Des femmes la portent sur des branchages de feuillage, parmi les fleurs. Elles la croient morte et déposent son corps dans une caverne de la montagne. Au moment où elles se retirent, sur une cime apparaît Prométhée, qu'Hephaïstos enchaîne, sous les yeux de Kratos et de Bia.

C'est la scène eschylienne du supplice, scène terrifiante dans l'original, mais nos deux auteurs ne lui empruntent qu'un minimum des répliques. Songez, pour leur excuse, que leur rôle se réduisait à fournir le musicien de thèmes, c'est-à dire de situations, et que le propre d'un livret est de mettre les mots au service des notes.

Ils se sont dédommagés de leur contrainte en traduisant de près l'évocation eschylienne de Prométhée — auquel ils avaient eu soin de conserver jusque là son silence tragique :

Ether divin, ô vents légers, sources des fleuves,
Et toi, sourire innombrable des flots marins,
Hélios, qui voit tout de ton œil souverain,
Mère unique, Gaia, regardez nos épreuves!
Oh! regardez quels maux souffre des dieux un dieu!
Voyez quels tourments me déchirent!

Et je le subirai le supplice odieux,
Par l'infini des siècles, toujours pire!
Les voilà, les liens honteux,
Qu'imagina pour moi le Maître des Heureux!
Hélas! je vois sans espérance
Le présent rude et le rude avenir!
Quand surgira le jour terme de mes souffrances?
Mais, que dis-je? les temps me sont connus d'avance :
Nul malheur imprévu ne viendra m'assaillir.
Inévitable est le Destin : pourquoi me plaindre?
Et je supporterai, sans pleurer ni gémir,
Ces fers dont le baiser outrageant va m'étreindre!
Contre la volonté des grands Olympiens
A l'homme je donnai le plus noble des biens.
Je dois subir l'amer châtiment de mon crime.

Rapprochez ces vers de la traduction en prose que je donnais plus haut, et vous verrez que la fidélité des deux poètes est méritoire.

Pandore n'était qu'évanouie. Elle s'éveille et aperçoit Prométhée, que couvre de ses ailes étendues l'oiseau de Zeus

Descendu de l'Olympe hautaine,
Convive non prié d'un éternel festin.

Pandore se lamente et, de loin, elle console Prométhée. Ici les auteurs ont songé à Marie de Magdala pleurant au pied de la croix. Mais n'était-ce pas la loi même de leur sujet? Depuis les origines du christianisme, apologistes, artistes et poètes ont rapproché Prométhée du Christ, comme un précurseur. Le seul tort de Jean Lorrain et de Ferdinand Hérold est d'avoir prolongé quelque peu le dialogue du Titan et de son adoratrice.

Ils ont essayé d'y introduire quelque variété par l'intervention de l'odieuse Bia, qui veut écarter Pandore, mais l'Amour est plus fort que la Force. Pandore, restée maîtresse de la place, invoque l'aide des Océanides; elle leur demande de l'élever sur leurs ailes

jusqu'à la roche où gît le Titan. C'est la fin du second acte, l'acte de Prométhée enchaîné.

Le troisième nous montre Prométhée délivré. Les Océanides arrivent à l'appel de Pandore, qui, se souvenant d'Eschyle, les accueille d'un salut charmant :

Une rumeur ailée, un murmure d'abeilles
Vibre dans l'air limpide et m'entoure.... Des voix,
Des bras nus, des soupirs, des plaintes étouffées, .
Des faces d'aube claire et d'eau vive, coiffées
D'algue et de lotos d'or, mettent autour de moi,
Comme une fleur qui s'ouvre, un immense sourire!
L'air danse et rit, empli de sons de lyre.

Quel joli thème pour le musicien et le metteur en scène que cette apparition bruissante et chatoyante? Je vois, par les journaux de la région, qu'ils en ont tiré le plus heureux parti. Ce passage a été un des clous d'or de la représentation.

Pandore conseille à Prométhée de se soumettre. Il refuse. Elle prend alors sur elle d'invoquer la clémence de Zeus. En vain le Titan proteste : Zeus et les Olympiens apparaissent au sommet de la montagne et, parmi eux, Hermès tenant un coffret. Le messager des dieux descend vers Pandore et, après lui avoir annoncé qu'un fils de Zeus, Héraclès, viendra un jour libérer Prométhée, il remet le coffret à la jeune femme en disant :

Le coffret que je mets entre tes mains pieuses
Contient le dévouement, l'amour et la pitié,
Arome de ton cœur, larmes mystérieuses,
Que pleurèrent tes yeux sur le supplicié.

Et Pandore descend vers les hommes, tenant à deux mains le coffret de consolation.

Comme on le voit, Jean Lorrain et Ferdinand Hérold ont adouci non seulement le farouche drame d'Eschyle, mais encore tous les souvenirs mythologiques qu'ils y ont rattachés. Cette douceur attendrie

est le caractère général de leur poème. Elle rapproche Eschyle de notre temps; elle s'efforce de le mettre à la portée d'un âge plus poli peut-être, mais assurément moins énergique. A sa théogonie hautaine ils substituent notre mysticisme néo-chrétien.

En outre près du Titan, solitaire dans le drame grec, ils ont placé l'amante, et une amante d'aujourd'hui, une esthète aux bandeaux botticellesques. La présence d'une femme, et de cette sorte de femme, fait circuler à travers le drame une atmosphère de langueur et de volupté. Le génie grec est limpide et lumineux jusque dans le mystère. Il était inévitable qu'une traduction contemporaine y mît quelque chose du trouble et de l'obscurité que recherche à cette heure la poésie.

Sous cette réserve, et en rappelant le caractère hâtif de l'œuvre, je répète que ce drame en vers est poétique et scénique.

3 septembre 1900.

ALKESTIS

Au Théâtre antique d'Orange : *Alkestis*, drame en vers, d'après Euripide, en un prologue et trois actes, par M. Georges Rivollet, avec la musique de Glück.

Commencées, il y a plus de trente ans, par l'initiative privée, les représentations sur le Théâtre antique d'Orange reviennent à leur point de départ.

Pendant plusieurs étés, elles avaient été une institution d'État. Elles étaient données par la Comédie-Française et l'Opéra; les ministres et le président de la République y assistaient. En raison du travail et de la fatigue que leur causaient ces déplacements, pour un mince profit, à la suite aussi de quelques démêlés avec la ville d'Orange, les théâtres nationaux ont renoncé, du moins pour cette année, à continuer la série.

Vaillamment, avec une confiance qui ne doute de rien et vient à bout de tout, M. Paul Mariéton, « chancelier du félibrige », s'est substitué à MM. Claretie et Gailhard. Il a décidé que les fêtes gréco-latines ne seraient pas interrompues. Il a trouvé des pièces et des acteurs; il a ramené l'institution aux temps héroïques ouverts par Ripert et chantés par feu Antony Réal.

C'est ainsi que, les 13 et 14 août derniers, le théâtre antique d'Orange, éternel comme les siècles et régulier comme les saisons, a donné *Alkestis*, drame antique d'après Euripide, par M. Georges Rivollet, et *Athalie* de Racine.

Avant M. Rivollet, de nombreux poètes, dont Racine, avaient tenté de faire passer l'*Alceste* d'Euripide sur la scène française, car le sujet est un des plus originaux et des plus émouvants que puisse offrir la tragédie antique. Nulle part, le plus pathétique des poètes grecs n'a déployé plus largement sa faculté maîtresse. Il s'y trouve deux des plus belles inspirations de la la poésie, non seulement hellénique, mais universelle. Mais le sujet offre un défaut si essentiel qu'il est inévitable, à moins de dénaturer la donnée grecque.

C'est pour cela, sans doute, que Racine l'a définitivement laissé de côté, après avoir, semble-t-il, poussé l'exécution assez loin.

Ce défaut, c'est le caractère odieux d'un des deux protagonistes, Admète, le mari d'Alceste.

Cet homme est aussi égoïste et lâche que cette femme est dévouée et courageuse. Il consent à ce qu'elle donne sa vie pour lui. Or, si les mœurs grecques, dominées par l'idée de subordination de la femme à l'homme, pouvaient admettre un tel sacrifice, non seulement les nôtres, depuis le christianisme et la chevalerie, ont établi l'égalité des sexes, mais elles imposent à l'homm

le devoir de protéger la femme et au besoin de mourir pour elle. En outre, nous n'admettons pas que la vie puisse être conservée par une lâcheté : elle a trop perdu de son prix depuis que l'honneur vaut plus qu'elle. L'homme qui manque au devoir de protection envers la femme est vil ; à plus forte raison celui qui la laisse se sacrifier pour lui. Si, par surcroît, cet homme tremble devant la mort, nous ne voyons en lui qu'un misérable réunissant en sa personne trois causes suprêmes d'indignité.

Puisque l'Admète grec est un de ces hommes, comment le relever à nos yeux ?

Il n'y a qu'un moyen, c'est de le laisser dans l'ignorance du sacrifice d'Alceste et de l'en faire profiter malgré lui. Ce moyen, un fort habile homme de théâtre, Quinault, s'en était avisé dans la tragédie lyrique, *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, qu'il écrivait pour la musique de Lulli. Son Admète était mortellement blessé en défendant sa jeune femme et il n'apprenait le sacrifice d'Alceste qu'après qu'il était consommé.

Il est probable que Racine avait modifié le sujet dans le même sens. Depuis *Andromaque*, nous apprend un poète dramatique du siècle dernier, Lagrange-Chancel, « il n'avait point mis de pièce au théâtre qu'il ne se proposât de la faire suivre par celle d'*Alceste* » et, au moment décisif, il n'osait la risquer ; il en récitait de longs morceaux à ses amis, et, quelque temps avant sa mort, il la jetait au feu. Mais le même Lagrange-Chancel avait recueilli « les idées » de Racine. Il traitait le sujet à son tour, et, grâce à lui, nous pouvons entrevoir le plan du grand poète. Admète joue dans la pièce de Lagrange-Chancel le même rôle que dans celle de Quinault et cette rencontre est la preuve frappante que, pour le théâtre moderne, le sujet n'est pas possible autrement.

D'autre part, le renoncement final de Racine à donner son *Alceste* montre qu'à ses yeux, même après cette modification, il y restait encore de graves défauts.

Le principal de ces défauts, c'est une part d'éléments comiques qui fait rentrer la pièce grecque dans la poétique du drame, éléments auxquels la tragédie classique répugnait aussi fortement que l'idéal chrétien et chevaleresque au lâche égoïsme du héros grec. Chez Euripide, en effet, deux personnages, Hercule et le vieux Phérès, père d'Admète, viennent mêler le rire aux larmes; Hercule, jovial, glouton et ivrogne, Phérès aussi attaché à la vie que son fils et le cœur desséché par la vieillesse. Tous deux sont pleins de vérité, mais d'une vérité familière et vulgaire; ils forment avec la noblesse uniforme de la tragédie française un contraste insupportable aux yeux d'un Racine.

Ce défaut pouvait, à la rigueur, être corrigé par élimination. Mais il en restait un autre, aussi grave, encore plus inhérent au sujet, et qui tient, lui aussi, à la différence des genres, causée par celle des mœurs et des temps. Le dénouement de la pièce grecque était obtenu par la victoire d'Hercule sur la Mort, à laquelle le héros arrachait Alceste. Il était également impossible de conserver au sujet ce caractère merveilleux et de le supprimer. Désespérant sans doute de trouver, comme dans *Iphigénie*, un moyen qui ramenât la pièce aux conditions de la vraisemblance moderne, Racine avait renoncé à donner une *Alceste*.

Mais il se trouve que tous les motifs qui, en rapprochant l'*Alceste* grecque du drame romantique, imposaient aux anciens poètes l'obligation de transformer le sujet ou d'y renoncer, sont de nature à tenter nos contemporains.

Le drame, en effet, a définitivement triomphé de la tragédie. Sa raison d'être consiste à réunir le plaisant et

le sérieux ; il aime le réalisme des caractères et des situations ; il cherche les contrastes violents de grandeur et de bassesse ; les détails familiers, voire la trivialité, sont pour lui des moyens d'intérêt. Il veut donner l'image complète de la nature et de la vie, où non seulement le mal et le bien, le beau et le laid se confondent, mais où la somme du mal et du laid lui semble l'emporter sur celle du bien et du beau.

Joignons à cela que notre temps professe un respect de l'histoire qui manquait à l'art classique. Nous admettons toute l'antiquité et nous voulons la voir telle qu'elle fut. Les mœurs de la Grèce héroïque nous charment par la naïveté, voire la grossièreté qui répugnait aux contemporains de Louis XIV.

Il n'est pas jusqu'au merveilleux mythologique dont notre scepticisme ne s'accommode fort bien. Celui d'*Alceste*, particulièrement, est de nature à nous attirer. La venue de Thanatos, le dieu de la mort, sous son manteau noir et sa couronne de pavots, l'agonie prolongée d'Alceste, ses funérailles, son retour des enfers forment un genre de spectacle dont l'*Hamlet* de Shakespeare nous a fait savourer longuement la mélancolie. Le grand poète anglais, en nous conduisant au cimetière d'Elseneur, nous a donné le goût de la mort et de son cortège.

Pour tous ces motifs, non seulement il n'est pas étonnant, mais il est naturel que, malgré les nombreux échecs des anciens poètes sur le sujet d'*Alceste*, un poète de notre temps ait tenté de le reprendre.

L'adaptation de M. Rivollet est fort originale. Ce qu'on pourrait lui reprocher, ce n'est pas de suivre son modèle de trop près ; ce serait plutôt de ne pas le reproduire assez exactement. Sa part d'invention est souvent très heureuse, mais ce qu'il a cru devoir laisser dans le texte grec est, en partie, fort à regretter.

Il y a trois manières d'adapter les tragédies grecques à notre scène.

La première est celle de Corneille et de Racine, de Voltaire et de La Harpe. Elle consiste à s'inspirer du texte grec plutôt qu'à le traduire, à remplacer la couleur antique par celle du temps où vit l'imitateur, à recouvrir le fonds éternel des sentiments humains par les aspects changeants que produit toute civilisation nouvelle.

La seconde manière est une traduction exacte, scrupuleuse, littérale. Dans leur admiration pour l'antiquité et le sentiment de son essentielle différence avec notre temps, les poètes contemporains prétendent nous donner ses œuvres de manière intégrale; ils nous demandent de nous faire pour quelques heures une âme semblable à la sienne. Le respect dont nous nous piquons pour l'histoire leur permet de tenter avec succès une pareille entreprise et le public est de moitié avec eux. A ce genre appartiennent l'*Œdipe-roi* de Jules Lacroix et l'*Antigone* de M. Paul Meurice. Ni l'un ni l'autre n'étaient des hellénistes, mais il existe de fidèles traductions de *Sophocle* en latin et en français. Avec leur aide, ils ont versifié le texte grec, souvent mot pour mot.

La troisième manière est intermédiaire entre les deux autres. Elle consiste à modifier librement le sujet, comme faisaient Corneille et Racine, à retrancher et ajouter, à transposer et combiner, mais en s'efforçant de conserver, même dans l'invention personnelle, l'esprit, le ton et la couleur antiques, à ne rien admettre qui soit français et ne soit pas grec, même à transcrire les noms propres lettre par lettre, au risque de quelque affectation et de quelque obscurité. Les *Erinnyes* de Leconte de Lisle, d'après l'*Orestie* d'Eschyle, sont le type du genre. L'auteur a prouvé, lui aussi, qu'il

n'est pas indispensable de bien savoir le grec pour nous donner, sur les modèles helléniques, des œuvres relativement fidèles.

Relativement, car un poète aussi original devait nécessairement ajouter beaucoup de lui même à son modèle. L'auteur des *Erinnyes* est souvent plus homérique, plus mycénien, plus préhistorique que l'auteur de l'*Orestie*. Chef du Parnasse, il en a la facture laborieuse; il y joint la dure fermeté qui lui est personnelle. Il donne une impression d'effort et de lourdeur qui n'a rien de grec, car le génie grec est aisé et souple jusque dans le grandiose et le surhumain. Si l'on veut mesurer exactement ce qu'il y a dans l'*Orestie* de grec et de français, ce qui revient à Eschyle et ce qui ne saurait être imputé qu'à Leconte de Lisle, il faut lire à ce sujet une étude attentive, modèle de précision et de justesse, publiée dans la *Revue des Deux Mondes* par un maître de l'hellénisme français, M. Jules Girard.

L'adaptation de M. Rivollet se rattache à l'école de Leconte de Lisle, mais il a suivi de plus près l'*Alceste* d'Euripide que l'auteur des *Erinnyes* n'avait fait avec l'*Oreste*.

Que je lui fasse tout d'abord un reproche qui me tient à cœur. Pourquoi n'a-t-il pas emprunté textuellement à Euripide les deux grands morceaux, les deux diamants, qui font le prix de la pièce grecque, le récit de la servante et les adieux d'Alceste? Tout auteur d'une *Alceste* nous les doit. Ils égalent tout, ils sont supérieurs à tout. La pitié humaine y coule d'un flot large, profond et pur; tout ce qui peut contenir de tendresse dans notre nature et de douleur dans notre destinée s'y trouve concentré. Par l'élévation des sentiments et leur vérité familière, par la simplicité et la sobriété de l'exécution, ils font songer à ces chefs-d'œuvre de la sculpture grecque qui sont au Céramique

d'Athènes, comme les tombeaux de Dexileos et de Pamphilé, à ce bas-relief d'Eurydice ramenée à Orphée par Mercure, dont le Louvre possède une réplique.

Puisque M. Rivollet me refusait ces deux morceaux, j'ai voulu me les offrir à moi même. Le lendemain de la représentation, je suis retourné au théâtre antique. Dans la solitude et le silence, le dos tourné aux pierres neuves de l'amphithéâtre trop restauré, face à l'immense mur de scène, doré et dentelé par les siècles, qui plonge son pied dans la frondaison touffue des figuiers, des lauriers roses et des myrtes, j'ai relu les deux pages divines.

Je les traduis littéralement, car y changer un mot, pour les adoucir ou les orner, serait un sacrilège.

D'abord le récit de la servante :

Dès qu'Alceste a compris que le jour suprême était arrivé, elle a baigné son corps blanc dans l'eau courante. Puis elle a tiré un beau vêtement d'une armoire de cèdre et s'en est parée et, se plaçant devant le foyer, elle a fait cette prière :

« Déesse du foyer, puisque je vais descendre sous la terre et que, pour la dernière fois, je me prosterne devant toi, je te supplie de veiller sur mes enfants orphelins. Donne à mon fils une femme qu'il aime, à ma fille un mari digne d'elle. Qu'ils ne meurent pas avant le temps, comme je meurs, moi, leur mère, mais que, dans ce pays où ils sont nés, ils atteignent le terme d'une vie heureuse et joyeuse! »

Tous les autels qui sont dans la maison d'Admète, elle s'en approche, les couronne et prie devant eux, en effeuillant des branches de myrte, sans pleurer, sans gémir et sans que l'imminence du malheur ait changé la couleur de son beau visage.

Puis elle entre dans sa chambre et se jette sur son lit. Alors, elle fond en larmes et dit ces paroles :

« O lit, où l'homme pour qui je meurs a dénoué ma ceinture virginale, adieu! Je ne te hais point et pourtant c'est toi seul qui me perds, car je meurs pour ne pas te

trahir et ne pas trahir mon époux. Une autre femme te possédera, non plus sage, mais peut-être plus heureuse. »

Elle s'y couche, s'y prosterne et l'arrose du torrent qui coule de ses yeux. Après qu'elle s'est rassasiée de larmes, elle s'arrache de la couche et sort de la chambre, le front baissé, puis elle y rentre, en sort, y rentre encore et autant de fois se jette sur le lit.

Ses enfants, suspendus à ses vêtements, pleuraient Elle les prenait dans ses bras tour à tour, les baisait, comme une mère qui va mourir Tous les gens de la maison fondaient en larmes, pleins de pitié pour leur maîtresse. Elle tendait la main à chacun et il n'en était pas de si misérable à qui elle n'ait parlé et dont elle n'ait reçu l'adieu.

Voici maintenant les adieux d'Alceste à son mari et à ses enfants :

Admète, tu vois où j'en suis; avant de mourir, je veux te dire ce que je souhaite. Par dévouement pour toi, au prix de ma vie, je te donne de voir encore cette lumière, et je meurs, tandis que je pouvais ne pas mourir pour toi, choisir parmi les Thessaliens l'homme que j'aurais voulu et habiter cette maison dans le bonheur de la royauté. Mais je n'ai pas voulu vivre séparée de toi, avec nos enfants orphelins et je n'ai pas épargné le trésor de jeunesse que je possédais et dont j'étais heureuse.

Cependant ton père et ta mère t'ont abandonné, quoiqu'ils soient arrivés dans la vie à un point où il serait bien d'en sortir, où il eût été bien de sauver leur enfant et de mourir avec honneur. Car tu étais leur fils unique et il n'y avait pour eux aucun espoir, toi mort, d'avoir d'autres enfants. Et moi je vivrais et tu achèverais le temps qui te reste, sans rester seul, pleurant ta compagne perdue et élevant des orphelins. Mais ces choses, un dieu a voulu qu'elles arrivent ainsi. Que sa volonté soit faite!

Pour toi, souviens-toi par reconnaissance de ce que je vais te dire maintenant. Je ne te demanderai jamais quelque chose d'égal à ce que tu reçois de moi, car il n'est rien de plus précieux que la vie. Puis, ma demande est juste, comme tu le reconnaîtras toi-même, car tu aimes ces enfants autant que moi, si tu penses comme tu le dois.

Souffre qu'ils restent les maîtres dans cette maison;

n'épouse pas une marâtre, une femme qui vaudrait moins que moi et qui, par envie, porterait la main sur ces enfants nés de toi et de moi. Ne fais pas cela, je t'en supplie. Car la marâtre qui survient est une ennemie pour les enfants du premier lit, aussi méchante que la vipère.

Et encore un fils trouve dans son père un solide rempart : le fils parle à son père et le père lui répond. Mais toi, ma fille, comment grandiras-tu dans le respect de ta virginité? Que trouveras-tu dans la compagne de ton père? J'ai peur qu'elle ne fasse courir sur toi quelque calomnie honteuse et que, dans la fleur de ta jeunesse, elle ne flétrisse l'espoir de ton mariage. Car ce n'est pas ta mère qui te remettra à un mari ; ce n'est pas elle qui par sa présence te soutiendra dans l'enfantement, ma fille, au moment où rien ne remplace une mère.

Et, maintenant, il me faut mourir ; et ce n'est pas demain, ni dans trois jours, que ce malheur va m'arriver, mais c'est tout de suite ; je vais être comptée parmi ceux qui ne sont plus. Adieu! soyez heureux! Vous pouvez vous vanter, toi, mon mari, d'avoir eu la meilleure des femmes, et vous, mes enfants, la meilleure des mères.

Du premier de ces deux morceaux, M. Rivollet ne nous donne que ceci :

Elle a voulu baigner son corps dans l'eau courante,
Son corps charmant plus chaste et plus blanc que les lis.
Puis, ayant revêtu la tunique aux longs plis,
Souriante, effeuillant des roses sur sa tête,
Elle se fit parer comme pour une fête.

C'est bien maigre et ce n'est pas d'une couleur grecque.

Quant au second morceau, M. Rivollet le dénature complètement. A la simplicité, à la sobriété, à la fermeté de l'original, il substitue la recherche, la diffusion, la sentimentalité d'un mauvais romantisme. Son Alceste dit à Admète :

Regarde-les!... Ceux-ci resteront-ils sans père?
L'aigle mort, les aiglons meurent par la vipère...
Des fils de Thyestes, Admetos, souviens-toi.
Ils ne regnent jamais les orphelins de roi!

Comme un chêne géant, abrite des tempêtes
Ces frêles arbrisseaux naissants, ces jeunes têtes...
. . . . . .
Et maintenant venez... plus près, plus près encore;
Mes aimés, qu'à ma nuit se mêle votre aurore.
Souriez-moi, tournez vers moi vos yeux si doux,
Qu'en se fermant les miens se remplissent de vous.
Votre âme toute blanche, aux ailes de colombe,
Est trop près du berceau pour comprendre la tombe.
Et vous ne sentez pas, doux êtres radieux,
La tristesse sans nom des suprêmes adieux
. . . . . .
Oh! ce doux nom de mère, engage-moi ta foi
Qu'ils ne le donneront à personne après moi.
Jure par Hestia, la déesse de l'âtre,
Jure-moi qu'ils n'auront jamais une marâtre.
Les marâtres, vois-tu, rudoyèrent toujours
Les pauvres orphelins nés d'anciennes amours.
Or, ceux-ci dont la vie était sourire et joie,
Plus que d'autres, peut-être, ont besoin qu'on les choie.
Je ne leur ai jamais fait de peine, jamais,
C'est avec un baiser que je les endormais;
Leur front pur n'eut jamais d'ombre, même éphémère.
Remplace-moi près d'eux... Aime-les!... Fais-toi mère!

Ce morceau a produit son effet d'émotion nécessaire, car la situation est si poignante! Mais comme celle qui se dégage de l'original, si elle est de même nature, est d'une autre qualité!

En revanche, tout en respectant la donnée d'Euripide, et sans fausser la donnée grecque, M. Rivollet corrige ou complète son modèle sur plusieurs points avec beaucoup de bonheur. Il fait œuvre de vrai poète en laissant sa propre inspiration suivre celle de la muse grecque avec liberté.

D'abord, sans introduire de changements essentiels dans la marche de l'action, il la modifie. Ainsi, il atténue jusqu'à le faire disparaître l'odieux de la scène où figure le vieux Phérès, en donnant le chœur pour interlocuteur au cynique vieillard, tandis que son fils se tait et n'est plus obligé de lui manquer de respect. Il efface les traits de mauvais goût, si nombreux chez

Euripide; il coupe des longueurs; il développe des situations qui lui semblent trop sommairement traitées; il pousse plus avant des analyses trop sommaires de caractères. La plupart de ces modifications, respectueuses et libres, sont des plus heureuses. Je signale notamment la scène des funérailles d'Alceste, l'explication d'Hercule avec les esclaves chargés de le servir, le retour du héros avec Alceste sauvée.

Pour corriger le défaut initial du sujet, sans transformer la situation et les caractères, M. Rivollet a introduit avec beaucoup d'adresse, dans le chœur, une explication qui dissimule l'égoïsme d'Admète. Si cet homme a pu accepter le sacrifice de sa femme, c'est qu'il est indispensable au salut de la cité. Le chœur lui dit en effet :

> Au bruit seul de ta mort, comme de noirs démons,
> Les Thraces, fils d'Arès, vont descendre des monts.
> La peur de ton nom seul enchaîne leur furie.
> Pitié! Ta mort serait la mort de la patrie!

Par les citations qui précèdent le lecteur a pu déjà se faire une opinion sur la valeur de M. Rivollet comme poète. Cette valeur est grande.

L'auteur d'*Alkestis* se rattache à l'école parnassienne par Leconte de Lisle et M. J.-M. de Heredia. Il fait le vers comme eux, avec moins de fermeté, mais aussi moins de dureté que le premier; il n'a pas davantage la facture marmoréenne et métallique du second, mais il ne borne pas son inspiration aux courtes limites du sonnet. Il aurait plutôt quelque fluidité et quelque mollesse. Il lui arrive aussi, comme on l'a vu dans les adieux d'Alceste, de sacrifier à ce que j'appellerai le précieux poétique de notre temps.

En revanche, il est vraiment poète par sa façon personnelle de sentir et de rendre; il écrit avec précision et

justesse; tantôt sobre et tantôt ample, il a de la couleur et de l'éclat; il abonde en couplets exquis ou forts.

En quelques passages, je le voudrais plus personnel, par exemple, lorsque Apollon menace Thanatos de l'arrivée d'Hercule :

Oui, vers nous, descendant des montagnes de Thrace,
S'avance un héros fier, et de si forte race,
Que, tout Dieu que tu sois, ô fléau des humains,
Va, tu ne pèserais pas beaucoup dans ses mains.
Son char sur les chemins roule comme un tonnerre,
L'aigle effrayé remonte en hurlant vers son aire,
L'hydre se cache et les Centaures aux abois
Prennent éperdûment la fuite vers les bois,
Car ils ont reconnu, vision d'épouvante!
Et l'homme, et la massue invincible et géante,
Et le rire sonore, héroïque, éclatant,
De celui qui combat les monstres en chantant,
Et mêle à ses cheveux la crinière enflammée
Et fauve du lion énorme de Némée.

On a reconnu le souvenir de la belle pièce des *Trophées*, la *Fuite des centaures :*

Parfois, l'un des fuyards de la farouche harde
Se cabre brusquement, se retourne, regarde,
Et rejoint d'un seul bond le fraternel bétail;
Car il a vu la lune éblouissante et pleine
Allonger derrière eux, suprême épouvantail,
La gigantesque horreur de l'ombre herculéenne.

Mais, si la comparaison diminue, pour M. Rivollet, le prix de son beau couplet, nombre d'autres ne doivent rien qu'à lui seul. Ainsi, la scène des funérailles lui appartient en propre. Au lyrisme d'Euripide, souvent un peu vague, il a substitué une série d'adieux funèbres, de *thrènes*, d'un effet poignant.

Les vierges de Phères jettent des fleurs sur le corps d'Alceste :

Ne cherchez plus dans les chemins
Les asphodèles, les jasmins,
Dont la fleur en neige retombe :
Nous avons tout pris pour sa tombe.

Ne cherchez plus dans le blé mûr
L'étoile des bleuets d'azur,
Ni la pourpre du pavot frêle;
Nous avons tout cueilli pour elle.

Morte endormie avant le temps,
Nous effeuillons sur le sépulcre où tu reposes
La jeunesse d'avril et la splendeur des roses,
Afin que tes paupières closes
Rêvent dans leur sommeil d'un songe de printemps.

Les mères amènent leurs enfants devant le brancard mortuaire :

Ce qui manque à la pauvre mère,
Dans la nuit du tombeau glacé,
C'est sa lumineuse chimère,
L'enfant que ses bras ont bercé.
Ce qui fait le sépulcre sombre,
Ce n'est pas qu'il est loin des cieux,
C'est que la mère, au fond de l'ombre,
Enfants, n'y verra plus vos yeux.

Et ce couplet d'un vieux mendiant. Il est de premier ordre par la sincérité et la pitié humaine, par la largeur et la simplicité de la facture :

Moi-même, me voici, reine, à tes funérailles...
Si pauvre que je sois, au séjour ténébreux
Je ne veux pas que tu t'en ailles
Sans l'offrande des malheureux.
Et sur ta pâle lèvre close,
Voyageuse des sombres bords,
Cette obole, je la dépose,
Pour payer ton passage au batelier des morts.

21 août 1899.

THÉATRE CLASSIQUE

CORNEILLE

LE CID

Le *Cid* n'est pas, bien s'en faut, une pièce parfaite. Conduite par une main vigoureuse et gauche, elle cherche sa poétique avec des incertitudes et des maladresses. Les fameuses unités y sont une gêne, en attendant de devenir chez Racine le moyen le plus aisé de produire le maximum d'effet avec le minimum d'effort. L'action est incohérente et pleine de trous; les invraisemblances ou même les impossibilités y abondent. Les personnages secondaires sont ternes et mal venus. Avec tout cela, le *Cid* est un chef-d'œuvre incomparable par le charme de vérité et l'attrait de passion, par la beauté morale des deux figures principales qui surgissent de ce fond un peu confus, Rodrigue et Chimène.

Rien de tel ne s'était encore vu ni dans le théâtre français, ni sur aucun théâtre. A la galanterie conventionnelle, Corneille substituait l'amour vrai; il lui faisait parler un tel langage que, désormais, toutes les scènes de passion sembleront froides en comparaison des deux rencontres brûlantes et chastes où deux âmes héroïques tirent de l'éternel sentiment tout ce qu'il contient de

douleur et de joie, d'espérance et de désespoir, où ils l'unissent si étroitement à l'honneur qu'ils lui font exprimer tout ce que l'idéal chevaleresque contenait de foi, de tendresse et de dignité morale.

Ces sentiments, Corneille a su les rendre, parce qu'ils répondaient à son génie candide, volontaire et noble. En outre, il a vu nettement dans l'âme de son temps ; il en a tiré d'une main ferme, avec une concentration éclatante, ce que les autres tragiques enfermés dans la convention, ne savaient ni saisir ni rendre. Il y a déjà, entre le *Cid* et son temps, ce rapport parfait qui va se réaliser encore dans *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. Le même rapport, avec un génie différent dans une égale originalité et un temps nouveau, fera le charme et la force de la tragédie racinienne.

Rodrigue incarne la génération pleine de sève, qui dépense sa force sans compter et pousse ses frondaisons luxuriantes, en attendant l'émondage et la discipline que Louis XIV lui imposera bientôt. Cette jeunesse dont Condé sera le prince vient de reprendre Corbie aux Espagnols et va leur prendre Arras. Elle frondera la régente et son ministre pour se dédommager d'avoir plié sous la main de Richelieu. Son courage est d'une audace folle ; il charge la tête haute et l'écharpe au vent. Les généraux d'Espagne ont dû murmurer plus d'une fois, au centre de leurs bataillons hérissés de fer, que ces cavaliers enfonçaient en caracolant, le mot qui, deux siècles plus tard, devait ennoblir encore nos grands désastres militaires : « L'insolente nation ! » C'est elle qui, en hiver, donne l'assaut pour se réchauffer, comme au siège d'Arras, et, dans les journées brûlantes de juillet, se reconnaît en Condé, au combat de la Porte-Saint-Antoine, dépouillant son armure et ses vêtements pour se rouler nu dans l'herbe fraîche et sécher ainsi la sueur du combat.

Et comme elle sait aimer! Les amants d'alors, ce sont Condé, toujours Condé, le soleil de ce printemps, et, autour de lui, Beaufort, Gondi, La Rochefoucauld, celui qui dira de Mme de Longueville :

> Pour mériter son cœur, pour plaire à ses beaux yeux,
> J'ai fait la guerre aux rois, je l'aurais faite aux dieux.

Les jours de bataille ou de duel, ces maîtresses sont près du champ ou du terrain. Elles encouragent leurs champions, comme Chimène à l'heure du combat contre les Maures et du duel avec don Sanche. Elles montent sur les tours de la Bastille, comme la Grande Mademoiselle, pour tirer le canon ; elles assistent de leur fenêtre au duel de Guise et de Coligny sur la place Royale. Lorsque leur amant est rapporté sur les mousquets croisés de ses soldats, elles le guettent au passage et crient anxieusement au blessé : « Mourras-tu? » Il se soulève, tout pâle, pour répondre : « Non! »

De même le cadre du *Cid* est le Paris et la France d'alors. En racontant le combat contre les Maures, Corneille avait devant les yeux son fleuve parisien et normand, la Seine; il évoquait les coups de mains contre la vieille cité que racontait la tradition locale. Louis XIII a servi de modèle au roi du *Cid*, et les orgueilleux gentilshommes de la féodalité finissante, si facilement révoltés contre l'autorité royale, au comte de Gormas.

Aussi la pièce est-elle toute française, malgré le sujet espagnol. Aux murs de l'hôpital d'Aragon, à Madrid, est gravée l'inscription que voici : « Dans ce saint hôpital mourut et fut enterré par charité, en 1631, D. Guilhem de Castro, auteur des *Folies de jeunesse et exploits du Cid*. A sa mémoire aucun monument n'a été érigé en Espagne, tandis que le territoire français est plein de ceux élevés en l'honneur de son traducteur

Pierre Corneille. » Je ne dirai pas que cela est menteur comme une épitaphe, car il est certain que Corneille a imité de près Guilhem de Castro, mais cette imitation est toute extérieure, et combien la prétendue copie est différente de l'original!

Le caractère d'une œuvre résulte de l'âme qui l'inspire et se communique par elle. Les imitations de détail, les vers et les mots empruntés sont peu de chose au prix de l'impression générale. Au total, les deux pièces sont si différentes qu'elles se font oublier l'une l'autre. Le drame de Guilhem de Castro, tout espagnol, est inspiré par l'esprit du moyen âge finissant; la tragédie de Corneille ouvre et annonce le XVIIe siècle français. J'ai lu à Valence, patrie de Guilhem, *las Mocedades del Cid* et j'oubliais entièrement le *Cid* français; j'ai lu celui-ci à Burgos, patrie de Rodrigue, et je ne voyais plus que Paris et la France.

Plus encore que *las Mocedades*, c'est le romancero qui donne la vraie physionomie du *Cid* espagnol, telle que l'ont faite l'histoire et la légende, le caractère national, les mœurs du XIe siècle, l'âpre contrée où se sont déroulées les aventures de Rodrigue Diaz de Bivar, le Cid Campeador.

A Burgos, il reste de lui peu de chose : aux portes de la ville, sur un monticule, emplacement présumé de son château natal, un monument sans caractère, érigé en 1721; dans la sacristie de la cathédrale, un coffre de bois vermoulu, cerclé de fer et muni de gros anneaux, le coffre qu'il aurait rempli de sable, mais aussi avec « l'or de sa parole », laissé en gage chez un juif prêteur; à l'*ayuntamiento*, l'hôtel de ville, dans une salle d'un luxe bourgeois — damas rouge et noyer — une caisse à couvercle de verre, qui contiendrait les ossements, authentiques ou douteux, de Rodrigue et de Chimène, transportés là en 1842, pour qu'ils ne restent

pas dans un tombeau élevé, comme on va le voir, par les ennemis de l'Espagne, en 1808. Une grosse fille d'une beauté et d'une gaieté vulgaires, comme échappée de *Don Quichotte*, montre ces pauvres restes. Aux murs s'étalent des bannières d'orphéons et des couronnes de comice agricole. C'est mesquin et indécent.

Pour retrouver la vraie trace du Cid, il faut sortir de la ville et gagner le monastère de San Pedro de Cardeña, au fond d'une âpre vallée, où Rodrigue de Bivar s'était embusqué, sur le seuil des montagnes de la Vieille-Castille, qui furent la citadelle de la résistance espagnole contre les Maures. L'édifice a été remanié plusieurs fois jusqu'au milieu du dernier siècle, mais certaines parties, gothiques ou même romanes, remontent peut-être jusqu'au temps du Cid. Sur la belle porte sculptée, dans le style du XVIe siècle, qui troue la façade massive, un Cid à cheval et armé de toutes pièces écrase les Maures abattus. Le double et gigantesque écusson de Bivar et de Gormas — une croix sur deux épées croisées et une porte surmontée de trois tours — accompagne le bas-relief. La porte franchie, un cloître dont les arceaux mêlent l'ogive du moyen âge et le plein cintre de la Renaissance, conduit à l'église où est resté le tombeau de Rodrigue et de Chimène après la translation des ossements à l'*ayuntamiento* de Burgos. Deux statues grossières et mutilées, en pierre jaunâtre, datant tout au plus du XVIe siècle, sont couchées sur un coffre de maçonnerie sculpté et orné d'inscriptions grandiloquentes. Le Cid a le casque en tête, la barbe frisée, la croix sur la poitrine et, au flanc, son épée, la *Tisona*. Chimène, la figure encadrée de bandeaux, tient un chapelet dans ses mains jointes.

Bien pauvres et frustes sont ces effigies; pourtant, au fond de ce monastère ruiné, ces symboles d'amour, de foi et de vaillance, cette fidélité survivant à la mort,

produisent une émotion profonde. Leur vue double l'effet de la merveilleuse histoire que raconte le Romancero.

D'autant plus que les murs sont couverts de noms éclatants : la famille et les compagnons du *Cid* lui font cortège dans la tombe. Ces noms malheureusement sont gravés sur des plaques qui ont remplacé en 1735 les vieilles dalles tumulaires. Ils n'en sont pas moins évocateurs, car les mentions qui les suivent sont grandioses dans leur simplicité : *D. Diego Lainez, padre del Cid. — Hernan Cardeña, caballero del Cid*, etc.

Ainsi prennent corps les visions superbes, sorties du romancero, que Guilhem de Castro a largement groupées en tableaux de drame et que Corneille a repoussées dans les coulisses de sa tragédie psychologique : Diègue Lainez éprouvant le courage de son fils Rodrigue, la provocation du comte par Rodrigue, le retour de Rodrigue devant son père vengé, Chimène demandant justice, le Cid faisant cinq rois maures prisonniers, etc.

Et si les sentiments exprimés par le *Cid* de Corneille sont bien français et du temps de Louis XIII, ceux que chante le romancero sont foncièrement espagnols et du XIe siècle. Ce sont les « états d'âme » d'une race farouche, en un temps sans délicatesse.

Rodrigue n'est pas galant et Chimène est toute pratique. Ecoutez celle-ci :

« Chaque jour, chaque jour qui luit, je vois celui qui tua mon père passer à cheval, tenant en main un épervier ou un faucon qu'il emporte pour chasser; pour me faire plus de peine, il le lance dans mon colombier. Avec le sang de mes colombes il a ensanglanté mes jupes. »

Puisque Rodrigue a tué son protecteur naturel, qu'il le remplace, qu'il lui rende l'homme dont toute femme a besoin : elle-même le demande pour mari. Le mariage

est célébré et Rodrigue conduit Chimène à l'autel, « vêtu d'un justaucorps de satin noir que son père avait sué dans maints combats ».

Transformé par l'âme française, le Cid espagnol n'a pas seulement frayé la voie à notre tragédie nationale; il a ouvert une école d'héroïsme. Nulle pièce n'enseigne plus éloquemment le courage et l'honneur. On connaît le beau passage de Henri Heine sur les rapports de l'épopée impériale et de la tragédie française :

« Qui sait combien d'actions d'éclat jaillirent des vers du tendre Racine? Les héros français qui gisent enterrés aux Pyramides, à Marengo, à Austerlitz, à Iéna, à Moscou, avaient entendu les vers de Racine et leur empereur les avait écoutés de la bouche de Talma. »

Joignons-y les vers de Corneille, le *Cid* en tête. Le général Thiébault raconte dans ses mémoires que, pendant les guerres d'Espagne, un régiment de dragons français ayant démoli les tombeaux de San Pedro de Cardeña, dans l'espoir d'y trouver de l'or et des bijoux, il tint à honneur de faire réparation, au nom de notre armée, à la mémoire de Rodrigue et de Chimène. Il rassembla leurs ossements épars, les transporta à Burgos en grande pompe et les déposa dans un tombeau élevé par ses soins au bord de l'Arlanzon. Toute la garnison française était sous les armes, les grenadiers escortaient les cercueils et, au moment où ils furent mis en terre, ils furent salués par des feux de salve, « au bruit de toutes les cloches de la ville sonnant et du canon tirant ». L'âme du Cid dut tressaillir à cet hommage digne de lui, quoique venant des envahisseurs de sa patrie et qui fait songer aux funérailles de Marceau.

Les soldats de qui sa gloire le reçut étaient dignes de le rendre. Sur la colline qui domine Burgos se voient encore les ruines d'un vieux château qui remonte au

temps des Maures. Retranchée derrière ses murs croulants, une poignée de Français, commandée par le général Dubreton, y fit, en 1812, une défense héroïque contre l'armée de Wellington. Dubreton avait deux mille hommes et Wellington cinquante mille; il lui en tua trois mille, repoussa quatre assauts et, finalement, le contraignit à lever le siège. L'âme du Cid l'inspirait, lui et ses soldats, de manière inconsciente, à travers les lointains souvenirs de Corneille.

5 juin 1899.

POLYEUCTE

Polyeucte est le chef-d'œuvre de Corneille et, peut-être, a-t il offert le plus beau rôle de sa carrière à Mounet Sully. Essentiellement, dans la pensée de Corneille et dans l'histoire de l'influence religieuse sur l'art, *Polyeucte* met en scène un « coup de la grâce », c'est-à-dire une manifestation de cette faveur divine qui donne au chrétien le courage de renoncer aux biens de ce monde et la force de surmonter l'humaine faiblesse pour mériter le ciel. Polyeucte est en possession des deux plus grands bonheurs que la terre puisse offrir, le rang et l'amour. Illuminé par la grâce, il les abandonne; il confesse sa foi et subit le martyre. Toute la pièce est là.

Dès les premiers vers, nous apprenons qu'il est marié depuis quinze jours et passionnément amoureux de sa femme Pauline. Mais il est déjà gagné à la foi nouvelle et son ami Néarque le presse de recevoir le baptême. Dès que l'eau sainte a touché son front, la grâce le transporte; il renverse les faux dieux et, contraint de choisir entre la mort et l'amende honorable à Jupiter, il choisit la mort, c'est-à-dire que, renonçant

à Pauline, il préfère l'amour céleste à l'amour terrestre.

Il est évident que le poète ne nous montre Polyeucte amoureux que pour rendre son renoncement plus méritoire. Cet amour lui permettra de peindre l'amour conjugal chez Pauline, amour inspiré d'abord par le devoir, puis s'élevant jusqu'à l'enthousiasme par l'admiration.

C'est bien l'impression générale que produit Mounet-Sully, mais on sait avec quelle attention il creuse ses rôles. Il veut en faire sortir tout ce qu'ils contiennent. Je crains que cette fois, au début de la pièce, ce scrupule ne l'ait égaré en lui faisant voir dans Polyeucte ce qui n'y est pas.

Pauline a aimé Sévère avant d'épouser Polyeucte. Celui-ci le sait, mais il sait aussi qu'il peut se reposer non seulement sur la fidélité, mais sur le cœur de Pauline, car elle s'est donnée à lui sans réserve et sans retour. Aussi lorsque Pauline lui annonce que Sévère, qui passait pour mort, est vivant et vient d'arriver, il ne s'en inquiète nullement. Il lui répond avec une tranquillité parfaite :

> Je le sais ; mais enfin j'en prends peu de souci.
> . . . . . .
> On m'avait assuré qu'il vous faisait visite,
> Et je venais lui rendre un honneur qu'il mérite.

Pauline croit devoir ajouter :

> Il vient de me quitter assez triste et confus;
> Mais j'ai gagné sur lui qu'il ne me verra plus.

Polyeucte s'étonne de cette réflexion :

> Quoi! vous me soupçonnez déjà de quelque ombrage?

Pauline lui déclare alors avec une franchise toute cornélienne qu'elle préfère n'avoir pas à lutter contre

l'effet d'une présence jadis si chère. Polyeucte la remercie avec un élan de parfaite confiance :

> O vertu trop parfaite, et devoir trop sincère,
> Que vous devez coûter de regrets à Sévère!
> Qu'aux dépens d'un beau feu vous me rendez heureux,
> Et que vous êtes doux à mon cœur amoureux!

C'est tout, et de cela Mounet-Sully prend texte pour supposer que Polyeucte est jaloux de Sévère, que cette jalousie le pousse au désespoir et qu'elle est pour beaucoup dans la soudaine résolution qu'il prend de renverser les idoles, c'est-à-dire de se condamner à mort. Ainsi *Polyeucte* pourrait avoir comme sous-titre : *ou le Dépit amoureux*.

Cette interprétation, Mounet-Sully s'efforce de la rendre sensible par un jeu très étudié. Lorsqu'il apprend de Pauline que Sévère est dans le palais, il prend un long temps et sa figure reflète un déchirement intérieur. Il fait un effort visible pour feindre une confiance qu'il n'éprouve pas; il semble arracher de son cœur l'affirmation : « J'en prends peu de souci ».

L'éminent tragédien tient beaucoup à cette interprétation. Non seulement il la joue, mais il l'a expliquée, il y a quelques années, dans une conférence au cercle Saint-Simon, publiée par la *Revue bleue*. Je l'ai vu, écouté et lu; j'ai discuté sa thèse avec lui; je l'ai même présentée au public, tout en faisant mes réserves, en 1892, avant une représentation de *Polyeucte* donnée par lui à Bruxelles, au théâtre du Parc. Plus que jamais, après la représentation de l'autre soir, je suis convaincu qu'il se trompe. J'ai constaté que malgré l'effort de l'acteur pour mettre en lumière cette subtilité de détail, elle échappe au gros du public.

C'est fort heureux pour la pièce et pour l'acteur.

pour la pièce qui serait non seulement faussée, mais diminuée, si la thèse en question triomphait, pour l'acteur qui perdrait ainsi le bénéfice d'une des interprétations les plus parfaites qu'il ait réalisées.

Polyeucte restera donc ce qu'il a toujours été dans le théâtre de Corneille, le chef-d'œuvre sans alliage. Un acte aussi grand que celui de Polyeucte, la folie de la croix poussant un néophyte au martyre volontaire, l'action mystérieuse de la grâce transformant une âme d'un seul coup, l'amour humain surmonté par l'amour divin, l'idéal chrétien opposé à l'idéal païen, cet ensemble sublime ne doit pas être gâté par un sentiment secondaire et mesquin, si fugitif — en admettant son existence — que l'acteur doit violenter le texte pour le traduire.

Ce qui achève la démonstration, c'est que, malgré l'effort de Mounet-Sully au second acte, il ne reste rien de son erreur aux actes suivants. La marche de son rôle suit sans à-coups sa progression naturelle avec un effet croissant jusqu'à l'absolu du beau, jusqu'à l'émotion la plus pure et la plus forte qu'un poète puisse procurer aux hommes assemblés, en leur montrant jusqu'où peuvent aller les forces de leur nature vers un idéal de grandeur et de renoncement.

12 juin 1899.

PSYCHÉ

L'Odéon ne s'est pas contenté de joindre un à-propos à une pièce cornélienne de son répertoire courant. Il a commencé la soirée par le troisième acte de *Psyché*, « comédie de Corneille et Molière ».

Ce titre, à dire vrai, n'est ni exact ni complet. *Psyché* est une « tragédie-ballet », et un troisième poète, Qui-

nault, y avait collaboré. La pièce est par là bien curieuse. Si l'on considère que Lulli en avait composé la musique, on y verra justement une des œuvres les plus typiques du grand siècle, un exemplaire complet des « pompeuses merveilles » qu'aimaient le grand roi et sa cour, l'union la plus parfaite qu'aient réalisée en ce temps non seulement la tragédie et la comédie, mais tous les éléments du théâtre, y compris le chant et la danse, le costume et le décor.

En 1862, Édouard Thierry avait monté *Psyché* au complet, avec la musique et les ballets. Depuis, la Comédie n'en a repris de loin en loin que le troisième acte, comme à propos cornélien. En 1887, à l'Odéon, Porel donnait la pièce avec la musique, mais sans les ballets.

Dans le troisième acte, que M. Ginisty joignait à son spectacle, Corneille se montre sous l'aspect galant et précieux. Ainsi, par une réponse piquante au reproche que la duchesse d'Aiguillon lui faisait sur la scène du premier Théâtre-Français, le poète prouvait lui-même, sur la scène du second, que, s'il se refusait à donner la première place dans ses pièces aux femmes et à l'amour, ce n'était pas faute de les connaître et de les aimer.

Quant à les représenter, rien de plus injuste que d'avancer qu'il y échouait :

> La main qui crayonna
> L'âme du grand Pompée et celle de Cinna

est la même qui dépeint le cœur de Camille et celui de Pauline, une jeune fille et une jeune femme singulièrement vraies.

Modèle des époux, père de six enfants et marguillier de sa paroisse, avec cela gauche, timide et négligé, Corneille est un des hommes qui ont le plus fait la

cour aux femmes et le plus longtemps. Il n'a pas eu de passions coupables et retentissantes, comme Racine; il brûlait d'un feu sinon discret, au moins réservé, mais ardent et continu.

Dès sa première jeunesse, l'amour faisait de lui un poète et un auteur dramatique : d'un roman blanc il tirait *Mélite*. Son mariage était un mariage d'amour. A cinquante ans passés, la troupe de Molière séjournant à Rouen, il s'éprenait de la belle Mlle du Parc, l'étoile de la troupe, et il lui adressait une série de pièces qui nous racontent la plus chaste et la plus ardente, la plus soumise et la plus grondeuse, la plus ridicule et la plus touchante des poursuites amoureuses.

Il commençait par se voir tel qu'il était et se railler lui-même :

Tête chauve et barbe grise
Ne sont pas viande pour vous.
Quand jaurais l'heur de vous plaire,
Ce serait perdre du temps.
Iris, que pourriez-vous faire
D'un galant de cinquante ans?
. . . . . .

Pourtant, il espérait que son génie et sa gloire lui tiendraient lieu de jeunesse. Il se trompait, car le temps n'était pas encore venu où les femmes devaient aimer les vieux grands hommes par snobisme et vanité. Même, les directeurs et les auteurs trouvaient des cruelles dans les troupes de théâtre.

Le poète finissait donc par se dépiter et se fâcher. Au moment où l'actrice partait pour triompher à Paris, il lui lançait une dernière flèche, les *Stances à la Marquise* (c'était le prénom de la belle), orgueilleuses, absurdes et superbes :

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,

Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne serez guère mieux.
. . . . . .

Ce qui ajoute au piquant de l'aventure et complète la physionomie morale du poète, c'est qu'il avait pour rival son frère Thomas, plus jeune que lui de vingt ans. La rivalité des deux Corneille fut non seulement loyale, comme tout leur caractère, mais cordiale, comme toute leur existence, et poussée par l'un d'eux jusqu'au plus chevaleresque renoncement. L'aîné, en effet, se consolait de voir ses soupirs repoussés, à condition que ce fût en faveur de son cadet :

Faites-moi présumer qu'il en est quelques autres
A qui jusqu'en ces lieux vous renvoyez les vôtres,
Qu'en faveur d'un rival vous allez me trahir;
J'en ai, vous le savez, que je ne puis haïr.

Quatorze ans plus tard, le grand Corneille a soixante-cinq ans, et il est encore amoureux, et toujours d'une comédienne.

Cette fois, il soupire pour la femme de Molière, Armande Béjart, mais de façon toute platonique, sans espoir positif, pour le plaisir de soupirer. C'est alors qu'il écrit *Psyché* en collaboration avec le mari.

On sait exactement ce qui revient dans la pièce à chacun des deux poètes. Toute la conversation de l'Amour avec Psyché, au troisième acte, est de Corneille. Si la duchesse d'Aiguillon l'entendit, elle dut faire amende honorable à son poète. Cette conversation, en effet, est conduite selon toutes les règles de cette métaphysique précieuse que Molière avait si largement raillée dans ses *Précieuses ridicules*. Cathos et Madelon auraient gloussé de plaisir à cette analyse de l'amour naissant :

J'ai senti de l'estime et de la complaisance,
De l'amitié, de la reconnaissance;
De la compassion les chagrins innocents
M'en ont fait sentir la puissance;
Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.
Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme,
Que je n'en conçois point d'alarme;
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer :
Tout ce que j'ai senti n'agissait point de même,
Et je dirais que je vous aime,
Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.

Voiture et Benserade ont-ils jamais approché de cette délicatesse et de cette élégance? On a peine à croire que le même poète ait pu sonner à pleine poitrine le clairon héroïque d'*Horace* et soupirer du bout des lèvres cet air de flûte enchantée.

Armande Béjart faisant Psyché, le vieux poète lui adressait par la bouche de l'Amour le célèbre couplet sur la jalousie, le plus ingénieux et le plus aisé, le plus caressant et le plus gracieux que puisse offrir la poésie française. Ni les élégiaques du siècle suivant, ni André Chénier, ni Alfred de Musset ne feront aussi bien dans le même genre.

Psyché regrette sa famille et dit à l'Amour qui s'en plaint :

Des tendresses du sang peut-on être jaloux?

L'Amour répond :

Je le suis, ma Psyché, de toute la nature :
Les rayons du soleil vous baisent trop souvent;
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent :
Dès qu'il les flatte, j'en murmure;
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche;
Et, sitôt que vous respirez,
Je ne sais quoi qui m'effarouche
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés

Est-ce fini? Cette offrande à l'Amour est-elle la dernière du vieux poète? Pas le moins du monde.

Dans son avant-dernière tragédie, *Pulchérie*, Corneille se peint lui-même, toujours amoureux d'Armande Béjart et toujours jaloux, sous les traits d'un vieux sénateur, Martian, un caractère fort original. Martian aime Pulchérie sans espoir et, ne pouvant la posséder lui-même, il prétend que personne n'y touche. Tel le chien du jardinier, qui ne voulait pas manger le dîner de son maître et le défendait contre les autres chiens.

Et voici la confession de ce sénateur :

Moi qui me figurais que ma caducité
Près de la beauté même était en sûreté!
Je m'attachais sans crainte à servir la princesse,
Fier de mes cheveux blancs et fort de ma faiblesse;
Et, quand je ne pensais qu'à remplir mon devoir,
Je devenais amant sans m'en apercevoir.
Mon âme, de ce feu nonchalamment saisie,
Ne l'a point reconnu que par ma jalousie;
Tout ce qui l'approchait voulait me l'enlever,
Tout ce qui lui parlait cherchait à m'en priver;
Je tremblais qu'à leurs yeux elle ne fût trop belle;
Je les haïssais tous comme plus dignes d'elle,
Et ne pouvais souffrir qu'on s'enrichît d'un bien
Que j'enviais à tous sans y prétendre rien.

11 juin 1900.

RACINE

—

BÉRÉNICE

La Comédie-Française vient d'offrir quelques représentations de la *Bérénice* de Racine à deux catégories bien différentes de son public, les abonnés du mardi et du jeudi d'une part, les spectateurs des matinées de l'autre. L'accueil a été le même des deux côtés. Cette tragédie, si délicate et si fine, où l'intérêt résulte uniquement, sans faits extérieurs ni péripéties, d'une crise sentimentale dans le cœur de deux amants, la plus simple d'action de tout le théâtre racinien, cette tragédie intime exerce autant d'attrait sur le public que le drame éclatant d'*Andromaque* ou l'effrayante aventure de *Phèdre*.

Ce n'est même que par une extension très large d'un terme consacré que *Bérénice* peut être qualifiée de tragédie. La tragédie est, essentiellement, une action qui met aux prises des passions violentes et provoque des catastrophes sanglantes. Il n'y a rien de tel dans *Bérénice*, et, pour être exact, il faudrait l'intituler comédie héroïque ou élégie dramatique.

Quant au rôle en lui-même, il est d'une vérité si profonde, il est établi avec une délicatesse si pénétrante

que son absence ferait la plus regrettable lacune dans la galerie des femmes de Racine. La douce Bérénice est le type de la femme qui a fait d'un amour unique le bonheur de sa vie et qui, le perdant, et, avec lui, ses raisons de vivre, se résigne et va mourir sans se plaindre au fond de quelque retraite silencieuse. Lorsqu'elle quitte Titus en disant : « Tout est prêt, on m'attend... » nous pensons moins au port d'Ostie, d'où ses vaisseaux doivent la ramener en Orient, qu'à ce cloître du Val-de-Grâce où Louise de La Vallière reçut le voile des mains de Bossuet. A côté de la violente Hermione, de la fidèle Andromaque, de la douce Junie, de la sensuelle Roxane, de l'envieuse Eriphile, de la noble Monime, de la malheureuse Phèdre, cette figure de tendre résignation complète une sublime galerie de types féminins.

Il est à remarquer que, sauf pour Agrippine, qu'il a peinte d'après Tacite, sauf pour Andromaque et Iphigénie, auxquelles il conserve, ou croit conserver, leurs physionomies consacrées par la poésie antique, Racine, qui s'appuie volontiers sur le théâtre ou l'histoire, pour établir ses caractères d'hommes — Oreste, Néron, Mithridate, Agamemnon, etc., — se sert beaucoup plus rarement des témoignages anciens pour concevoir ses caractères de femmes. Si l'un d'eux, le plus beau qu'il ait tracé, celui de Phèdre, lui est fourni par Euripide, avec quelle liberté il s'écarte de son modèle, le transforme, lui souffle une âme nouvelle! Essentiellement féministe, comme nous dirions aujourd'hui, il semble que, pour représenter plus librement les âmes féminines telles qu'il les voit, dans une vérité nouvelle et qui ne soit qu'à lui, il s'écarte de tout modèle littéraire et mette son observation en face de la seule nature.

Nulle part, plus que dans *Bérénice*, il ne s'est assuré cette liberté. Et comme il a bien fait! Il y a, en effet,

une Bérénice historique, et même un Titus. Représentés au vrai, ils eussent été de pauvres héros. Jamais le prestige de l'art, en dénaturant complètement la réalité, n'a substitué plus heureusement le beau au laid.

La Bérénice de Racine est une chaste jeune fille qui, depuis cinq ans, attend le mariage avec Titus. Le poète a bien besoin de nous dire qu'elle « n'a pas eu *ici* (c'est-à dire dans sa pièce) avec Titus les derniers engagements ». La Bérénice de l'histoire n'est même plus une jeune femme. Elle a dépassé la quarantaine et elle a quelque quinze ans de plus que Titus. Quant à la chasteté, avant Titus, elle a eu trois maris, nombre d'amants et on l'a soupçonnée d'inceste avec son frère Agrippa.

Elle a fait la connaissance du prince romain lorsqu'il est venu avec son père Vespasien soumettre la Judée. Son frère et elle s'étaient déclarés pour les Romains contre les Juifs, leurs compatriotes, dès les premiers jours de la guerre. Ils ont reçu Vespasien et Titus à Césarée, capitale du petit royaume d'Agrippa, et ont mis tout en œuvre pour se les concilier ; espérant qu'après leur victoire les Romains feraient d'Agrippa un roi de Judée, Bérénice, encore très belle, inspire une violente passion à Titus, conquête facile, car le fils de Vespasien fut toujours très prompt à l'amour. En quittant Césarée, Titus emmène Bérénice au camp romain et la laisse passer pour sa fiancée.

Cependant, Vespasien est proclamé empereur. Quelle perspective d'ambition s'ouvre pour Bérénice! Titus succédera à Vespasien et elle sera impératrice. Elle accompagne Titus à Rome, et, tel est son ascendant sur lui qu'elle obtient d'être logée au palais impérial. Le bruit d'un prochain mariage prend chaque jour plus de consistance et l'opinion commence à s'émouvoir. Les Romains s'indignent à la pensée que l'héri-

tier de l'empire puisse épouser une étrangère, une juive, une reine. Des allusions sanglantes au passé de Bérénice sont lancées en plein théâtre, et, à deux reprises, elle est publiquement insultée. Elle ne s'en émeut guère et continue d'étaler sa faveur avec cette indiscrétion maladroite qui est le défaut professionnel de la plupart des favorites. Mais voilà que, brusquement, la volonté impériale intervient et Vespasien coupe court au scandale en ordonnant à Bérénice de quitter Rome.

Il est probable, il est certain que, ce jour-là, le palais impérial entendit des plaintes, des cris, des colères qui n'avaient rien de racinien. Avec son ambition, son orgueil et sa violence, Bérénice dut faire une résistance désespérée. Mais Titus était un fils soumis; il congédia sa maîtresse.

Quatre ans après, Vespasien mourait et Titus devenait empereur. Bien vite, Bérénice revint à Rome et essaya de revoir Titus. Il l'avait oubliée et refusa de la recevoir. Ainsi finit ce qu'un historien de la reine de Judée, M. Maurice Wahl, a plaisamment appelé « un amour de garnison ».

Racine avait le droit d'ignorer tout le détail de cette histoire, qui n'a été tirée au clair que de nos jours. Il s'en est tenu à deux lignes de Suétone, que termine une jolie opposition de mots : « Titus, qui aimait passionnément Bérénice et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, *invitus invitam* ». Ces deux derniers mots contiennent toute sa pièce. Egalement versé dans la connaissance des deux antiquités, il eût été fort capable de retrouver à travers les auteurs la vraie Bérénice et le vrai Titus, mais il n'aurait eu à nous présenter qu'un couple médiocrement intéressant et une aventure fort banale. Au Titus viveur et tenu

par une passion purement sensuelle, il a substitué une nature toute sentimentale ; à la Bérénice vaniteuse, intéressée et tenace, il a substitué une créature de modestie, de désintéressement et de résignation.

Il y a donc très peu d'histoire ancienne et romaine dans *Bérénice*, et c'est tant mieux, car cette histoire n'aurait pu être que déplaisante et sèche ; en revanche, il y a beaucoup d'histoire contemporaine et française, et c'est encore tant mieux, car cette histoire est touchante et charmante.

On sait que le sujet de *Bérénice* avait été indiqué au poète par Henriette d'Angleterre, qui avait eu l'idée d'instituer à ce sujet un tournoi poétique entre le jeune Racine et le vieux Corneille. Ce sont là jeux de prince, jeux cruels. Dans l'*invitus invitam* de Suétone, Henriette avait retrouvé un roman de sa jeunesse : elle avait été aimée de Louis XIV et il lui avait plu de revoir ce roman poétisé sur la scène. D'autant plus que, chose rare en pareille matière, les deux amants avaient conservé un souvenir infiniment doux de cette passion, qui s'était changée pour eux en « un fonds d'estime et d'amitié inaltérables ».

Mais il était une autre passion de Louis XIV dont Henriette ne dit sans doute rien à Racine, mais que le poète connaissait, comme tous ses contemporains, et dont il faisait entrer le souvenir dans la conception de sa pièce, avec la même délicatesse et le même charme que celui d'Henriette : Louis XIV avait ardemment aimé une nièce de Mazarin, Marie Mancini, et il avait voulu l'épouser. L'Italienne était une nature d'élite, mêlée de bien et de mal certes, de sincérité et d'astuce, très entêtée de finesse et de diplomatie, mais généreuse et courageuse, avec toutes les séductions de la femme et une énergie virile. Elle avait trouvé le jeune roi fort ignorant et fort indolent, sous la tutelle, à la fois très dure et très négligente,

que son premier ministre faisait peser sur lui. Elle voulut éveiller dans cette âme somnolente le sentiment de la dignité royale; elle y réussit. Elle y réussit même trop bien, car Mazarin s'inquiéta. Un roi voulant régner par lui même n'était pas du tout son affaire. Il aurait peut être poussé au mariage si sa nièce n'avait voulu être que la reine d'un roi fainéant; il exigea une séparation dès qu'il s'aperçut que Marie, si elle épousait Louis XIV, ferait de son époux un vrai roi de France. Marie défendit son amour et son ambition avec beaucoup de courage et d'habileté, tantôt violente et tantôt tendre. Mal soutenue par son amant, elle ne pouvait que succomber.

Et voici, dans la pièce de Racine, les souvenirs singulièrement nets de cette aventure.

Marie avait eu des mots touchants, que la cour avait retenus : « Vous m'aimez, vous êtes roi, et je pars ! »

Écoutez Bérénice :

Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez!
. . . . . .
. . . . . Vous m'aimez, vous me le soutenez,
Et cependant, je pars, et vous me l'ordonnez!

Écoutez aussi Titus :

Ma jeunesse, nourrie à la cour de Néron,
S'égarait, cher Paulin, par l'exemple abusée,
Et suivait du plaisir la pente trop aisée.
Bérénice me plut; que ne fait point un cœur
Pour plaire à ce qu'il aime et gagner son vainqueur!
Je prodiguai mon sang; tout fit place à mes armes.
Je revins triomphant. Mais le sang et les larmes
Ne me suffisaient pas pour mériter ses vœux.
J'entrepris le bonheur de mille malheureux.
On vit de toutes parts mes bontés se répandre....
Je lui dois tout, Paulin....

Avec la transposition exigée par le sujet et le personnage, c'est l'éducation royale et virile de Louis XIV par Marie Mancini, et elle est beaucoup plus vraie du

jeune roi et de la princesse italienne que de l'empereur romain et de la reine juive, car l'influence de Bérénice sur Titus ne put être que mauvaise ; ce n'est certes pas elle qui avait fait de Titus un homme de guerre et « les délices du genre humain ».

Lorsque furent jouées les deux tragédies commandées par elle, Henriette d'Angleterre était morte. S'il lui avait été donné de les voir, elle aurait trouvé dans celle de Racine son caractère à elle et l'aventure de Marie Mancini fort idéalisés, l'un et l'autre, et tout à la gloire des modèles, mais surtout servant de prétexte à la création d'un type féminin qui compte parmi les plus délicats et les plus vrais de la galerie racinienne, cette galerie si riche, la plus complète qu'un poète dramatique nous ait laissée, la plus vraie surtout, la plus humaine.

Ici les shakespeariens vont réclamer en faveur de leur dieu. Je me contenterai de citer cette page d'un homme qui ne saurait leur être suspect, car il est, de tous les critiques français, — Victor Hugo étant tout autre chose qu'un critique, — celui qui a témoigné le plus d'enthousiasme, et l'enthousiasme le plus éclairé, pour Shakespeare. C'est Taine que je veux dire : écoutez-le :

Nul (mieux que Racine) n'a représenté des femmes plus dignes d'être aimées. Si Shakespeare repose de lui, il repose de Shakespeare ; Monime, Junie, Andromaque sont des êtres divins, et leur perfection est d'un genre unique ; car ce ne sont point des enfants frêles et tendres comme Ophélie ou Imogène, mais des femmes réfléchies, d'esprit cultivé, maîtresses d'elles-mêmes, capables de démêler, à travers toutes les obscurités, l'utile et l'honnête, d'y atteindre malgré les tentations et les terreurs, de résister aux autres et à elles-mêmes, compagnes égales de l'homme, parce que leur vertu, comme la sienne, est fondée sur la raison. Si j'avais le pouvoir de ranimer les êtres, ce n'est pas Desdé-

mone que j'évoquerais : elle est trop petite fille ; ni Hamlet : j'aurais mal aux nerfs ; ni Macbeth, Othello ou Coriolan : j'aurais peur ; ni Sévère : il est trop avocat : ni le vieil Horace : il est trop dur : c'est Monime que je voudrais voir.

L'art de Racine, prenant l'antiquité comme point de départ et la vivifiant par l'observation de la vie contemporaine, mettait surtout dans ses pièces l'âme du poète lui même. Or, il est certainement de tous les poètes celui qui a le plus aimé et le mieux connu la nature féminine. Il a mis le plus personnel peut-être de son génie dans les caractères de femmes. Ce sont les filles préférées de son cœur et les créations les plus parfaites de son art. Et voilà pourquoi il n'y a rien d'égal aux femmes de Racine.

1er juin 1903.

MITHRIDATE

I

Mithridate ne compte pas, dans le théâtre de Racine, au rang d'*Andromaque* ou de *Britannicus*, de *Phèdre* ou d'*Athalie*. Cependant, la pièce est conçue avec autant de force et conduite avec autant de sûreté que n'importe quelle autre de cet incomparable inventeur de sujets et maître d'action qu'est Racine. Il y pénètre le jeu des passions avec son habituelle science du psychologue et celles qu'il met ici en jeu — ambition et amour, haine et jalousie — sont essentielles et capitales ; elles produisent des catastrophes terribles et nécessaires. Les deux protagonistes sont un chef de peuples et d'armées qui appartient au groupe des grands conducteurs d'hommes, et une femme particulièrement séduisante dans le groupe des héroïnes raciniennes.

On a longtemps reproché à la pièce l'emploi d'un moyen de comédie qui serait indigne de la tragédie.

Pour pénétrer le secret de Monime, Mithridrate se sert de la même ruse qu'Harpagon dans l'*Avare* de Molière. Il soupçonne qu'elle aime Xipharès et il lui arrache l'aveu de cet amour par une fausse confidence.

En quoi donc cela n'est-il pas tragique? Mithridate est fourbe et il use d'une fourberie conforme à son caractère. Cette fourberie cause chez lui un transport effrayant de fureur et chez Monime une tentative émouvante pour se réfugier dans la mort. Toutes les fois que la tragédie excite la terreur et la pitié elle reste fidèle à sa raison d'être et atteint son but.

Ce ne sont pas Racine et Corneille qui ont réduit la tragédie aux seuls grands moyens et aux seuls grands sentiments, mais leurs successeurs, de plus en plus entêtés de noblesse conventionnelle et exclusive. Sans parler de Corneille, qui maintenait dans la tragédie une forte part d'éléments comiques, Racine a bien vu que, sans parler du rang des personnages, qui compte pour beaucoup dans le caractère de leurs actions, les mêmes faits sont tragiques ou comiques selon leurs conséquences. Il n'a pas craint de mettre Néron aux écoutes derrière une porte et le spectateur ne songe pas à rire de cette ruse peu impériale, car elle va causer la mort de Britannicus. Il ne songe nullement à rendre Joad odieux, et il le montre abusant de la candeur quelque peu niaise d'Abner pour attirer Athalie dans un guet-apens.

La pompe uniforme de la tragédie pseudo-classique nous a abusés sur la hardiesse et le naturel de Racine. Non seulement elle nous a empêchés d'estimer à son prix ce qu'il y a chez lui de vérité simplement humaine, mais elle nous a rendus injustes pour des inventions scéniques dont nous admirons l'équivalent dans le drame romantique. Il se pourrait que cette longue erreur eût fait quelque tort à *Mithridate*.

Mais ce n'est point la principale cause du délaissement dont la pièce a souffert. Elle est dans le dénouement tout factice et qui ne répond pas à la logique du sujet.

Ce dénouement est en partie heureux. Si Mithridate meurt déçu dans ses amours, Xipharès et Monime sont sauvés et unis. Ceci encore est contraire à la poétique de la tragédie conventionnelle. Peu importe : il n'était pas encore nécessaire, du temps de la vraie tragédie, que toute pièce finît par une catastrophe générale. Sans parler du *Cid*, qui, en donnant Chimène à Rodrigue, reste encore dans la tragi-comédie, *Andromaque* finit par le salut de l'héroïne, et *Athalie* par le triomphe de la bonne cause.

Le vrai défaut de la pièce consiste en ceci que ce dénouement heureux n'est pas la conséquence nécessaire des passions mises en jeu et qu'il vient du dehors plutôt que du dedans, car Mithridate n'est supprimé que par l'intervention imprévue des Romains. En outre le pardon qu'il accorde à Xipharès et son renoncement à Monime ne sont guère dans la logique de son caractère. Un despote d'Orient faisait mourir avant lui ceux qu'il détestait et aussi ceux qu'il aimait.

Mais, dira-t-on, pourquoi se montrer si sévère pour un dénouement quelconque dont Molière use si largement?

C'est que Racine nous a habitués à une telle logique dans la conduite de ses pièces que notre admiration pour cet art impeccable se tourne en injustice dès qu'il semble fléchir un peu.

Au demeurant, il y a dans *Mithridate* une vérité historique et psychologique à laquelle je ne vois rien de supérieur dans Racine lui-même.

D'abord dans le caractère de Mithridate.

A l'origine, Silvain nous avait montré un Mithridate barbu, le port de la barbe étant coutumier en Orient.

Il l'a rasé cette fois et, la tragédie racinienne admettant toutes les licences d'arrangement extérieur, pourvu que l'effet d'art et de vérité morale y gagne, il a obtenu par là une saisissante expression de physionomie. Il a le masque césarien et il ressemblait à un Napoléon vieilli, les traits tendus et le teint noirci par la guerre, le corps lassé par la fatigue, l'œil brûlant et la voix saccadée.

Et comme, à cette heure, Napoléon règne au théâtre, cette ressemblance mettait dans un relief vigoureux certaines analogies morales qui existent entre le héros de Racine et le grand empereur, non seulement parce que tout grand chef d'État et d'armée, peint avec génie dans le malheur, doit ressembler à Napoléon finissant, mais parce que, vraiment, il y a ici des rencontres frappantes d'actes et de paroles.

Lorsque, à Varsovie, laissant derrière lui son armée qui achevait de périr dans la retraite de Moscou, Napoléon faisait appeler l'abbé de Pradt dans la misérable auberge où il était descendu incognito, avec deux officiers de confiance pour toute escorte, il lui disait :

« Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas; mais qui n'a pas eu de revers?... Il est vrai que personne n'en a éprouvé de pareils, mais ils devaient être proportionnés à ma fortune, et, du reste, ils seront prochainement réparés. »

A Dresde, il disait encore au bon vieux roi de Saxe, stupéfait de le voir arriver en si pauvre équipage :

« Il ne faut pas s'alarmer des derniers événements. Ce n'est qu'une des mobiles et variables apparences que la guerre prend quelquefois. En quelques semaines, je reviendrai plus redoutable que jamais. »

De ces paroles, rapprochez celles de Mithridate :

> Enfin, après un an, tu me revois, Arbate.
> Non plus, comme autrefois, cet heureux Mithridate.

Qui, de Rome toujours balançant le destin,
Tenait entre elle et moi l'univers incertain.
Je suis vaincu....

Mais, pas plus que Napoléon, Mithridate ne prend son parti de la défaite. Il dit à ses fils :

Je fuis : ainsi le veut la fortune ennemie;
Mais vous savez trop bien l'histoire de ma vie,
Pour croire que, longtemps soigneux de me cacher,
J'attende en ces déserts qu'on me vienne chercher.
La guerre a ses faveurs ainsi que ses disgrâces.
. . . . . .
C'est à Rome, mes fils, que je prétends marcher.

Méconnaissant la nature et le but de la tragédie racinienne, Napoléon trouvait que l'amour y tient trop de place. Il blâmait cette « perpétuelle fadeur ». Fade, cet amour qui conduit toujours aux pires catastrophes! Il ajoutait : « Ce n'était pas précisément sa faute; c'étaient le vice et les mœurs du temps. » Il suffit de se rappeler l'histoire de Napoléon lui-même pour constater que Racine n'a pas besoin de cette circonstance atténuante et que l'amour a joué un rôle exactement semblable dans la vie de l'empereur. Nous avons lu les lettres brûlantes que, jeune général, dans sa première campagne d'Italie, il adressait à Joséphine, aussi préoccupé d'amour que de gloire, et nous savons, au rapport de son surveillant anglais, le colonel Campbell, que, à l'île d'Elbe, ses griefs d'époux et de père furent au premier rang de ceux qui le déterminèrent à tenter une dernière fois la fortune.

Entre ces dates extrêmes, il y a la nuit tragique du 11 décembre 1812, où il rentrait aux Tuileries, seul et fugitif, à la grande stupeur de Marie-Louise, réveillée en sursaut, tandis qu'elle le croyait au cœur de la Russie, à la tête de son armée. Elle l'avait cru invincible et il lui revenait vaincu. Combien l'orgueil du

soldat parvenu dut souffrir à s'expliquer devant cette femme de race impériale et royale, qu'il aimait et qui l'avait épousé à contre-cœur, aux yeux de laquelle il ne pouvait conserver son prestige que par une supériorité toujours dominatrice et qui, à la première épreuve, à la première séparation, devait l'abandonner! A elle aussi il promettait d'être bien plus redoutable que jamais. En attendant, il était humilié et il comprenait que désormais le charme de grandeur par lequel il l'avait obtenue et dominée venait de se rompre pour toujours.

Bien que Marie-Louise fût une simple sotte, avec une sentimentalité de « cuisinière allemande », tandis que Monime est une âme délicate et haute entre toutes, « la fille des Habsbourg », mariée à Napoléon, pouvait se dire en ses jours de réflexion, si elle en avait, exactement ce que Monime, la Grecque d'Ionie, fiancée au roi barbare du Pont, dit à Xipharès :

Je suis descendue
D'aïeux, ou rois, seigneur, ou héros, qu'autrefois
Leur vertu, chez les Grecs, mit au-dessus des rois.
Mithridate me vit....
. . . . . .
Il daigna m'envoyer ce gage de sa foi.
Ce fut pour ma famille une suprême loi.
Il fallut obéir. Esclave couronnée,
Je partis pour l'hymen où j'étais destinée.

Napoléon, lui, dans sa détresse et son humiliation, ne pouvait dire à Marie-Louise que ce que Mithridate dit à Monime :

Mes malheurs, en un mot, me font-ils mépriser?
. . . . . .
Vous-même, d'un tel œil me verriez-vous, Madame,
Si ces Grecs vos aïeux revivaient dans votre âme?
Et puisqu'il faut enfin que je sois votre époux,
N'était-il pas plus noble et plus digne de vous,

De joindre à ce devoir votre propre suffrage,
D'opposer votre estime au destin qui m'outrage
Et de me rassurer, en flattant ma douleur,
Contre la défiance attachée au malheur?

Mais le plus beau cri qu'une injure faite à son immense infortune et à sa gloire ait arraché à Napoléon se trouve exactement traduit dans les vers suivants :

Quand le sort ennemi m'aurait jeté plus bas,
Vaincu, persécuté, sans secours, sans Etats,
Errant de mers en mers et moins roi que pirate,
Conservant pour tous biens le nom de Mithridate,
Apprenez que, suivi d'un nom si glorieux,
Partout de l'univers j'attacherais les yeux
Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être,
Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé
Que Rome et quarante ans ont à peine achevé.

Ces vers sont aussi beaux, dans leur ampleur qui roule comme un coup de tonnerre, que la foudroyante apostrophe adressée par Napoléon à Hudson Lowe, qui lui refusait le titre d'empereur :

« Il n'appartient ni à vous, ni même à votre gouvernement, de m'ôter un titre que la France m'a donné, que l'Europe entière a reconnu et par lequel la postérité me désignera. Que vous et l'Angleterre y consentiez ou non, je suis et serai toujours pour l'univers l'empereur Napoléon.... La fortune m'a abandonné, mais il n'est au pouvoir de personne au monde de faire de l'empereur Napoléon un objet de dérision. »

Racine ne prévoyait pas Napoléon et Napoléon n'avait pas besoin de se souvenir de Racine pour parler un langage digne de lui même, mais ce n'est pas un médiocre honneur pour Racine d'avoir prêté à l'un de ses héros un langage aussi semblable à celui que Napoléon devait tenir dans l'histoire. Il y a ici une

nouvelle et éclatante marque de la vérité incomparable qui distingue la tragédie racinienne. Cette tragédie est avant tout une fiction, mais, comme toutes les fictions qui embellissent la vie, elle doit son charme et sa force à sa ressemblance avec la vie universelle. Pour Napoléon, l'honneur n'est pas moindre d'avoir trouvé des paroles si grandes qu'elles ressemblent à la plus belle poésie du théâtre.

16 avril 1900.

II

Je puis enfin tenir la promesse que je faisais dans une de mes dernières chroniques, à propos du *Mithridate* de Racine, et publier, avec les réflexions qu'elle me semble appeler, la lettre que m'a adressée le Mithridate de la Comédie-Française, M. Silvain.

La voici. Mes lecteurs me sauront gré certainement de mettre sous leurs yeux ce morceau d'analyse dramatique, écrit par un artiste qui raisonne tout ce qu'il fait.

Je n'en retranche que ce qui est de compliment ou d'amitié :

... *Mithridate* est peut-être celle de ses tragédies où Racine a mis le plus de pénétration psychologique et de sens historique. Le héros, si vivant et si humain, promène ses passions et son désespoir, son amour de vieillard, sa jalousie, sa haine contre les Romains, sa dissimulation, ses cris de colère, ses plans politiques et militaires, ses utopies de général aux abois dans un milieu tout plein de vertus et de vices, de dévouement et d'égoïsme, de fidélité et de trahison, un milieu où flotte je ne sais quelle atmosphère de chasteté et d'inceste.

C'est au moment où il va s'embourber dans la honte et dans la défaite, abandonné par les siens, vaincu par l'âge et par les ennemis, que le vieux héros, grâce à un coup de baguette magique, à une inspiration géniale de dramaturge

et de poète, surgit soudainement avec la majesté de la mort et dans une gloire d'apothéose.

Quel merveilleux dénouement! Il est d'une grandeur et d'une puissance telles que jamais ces deux vers :

> Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains,
> Et mon dernier regard a vu fuir les Romains,

n'ont pu être récités sur un théâtre sans arracher aux publics les plus divers des applaudissements enthousiastes.

J'ai porté *Mithridate* un peu partout, dans mes tournées, en province et à l'étranger, en Italie et en Belgique. Partout, comme à Paris, la mort du grand ennemi de Rome a soulevé les acclamations.

Tu as donc bien raison de défendre et de louer un dénouement aussi ingénieux que sublime, surtout d'une logique irréfutable. La venue des Romains s'explique tout naturellement par le traité secret qui lie Pharnace à l'ennemi. En outre, par la trahison de ce fils odieux, ce dénouement produit dans l'âme du père en faveur du fils fidèle et héroïque un retour de tendresse reconnaissante, et, par contre-coup, dans l'âme des spectateurs une impression de détente.

... Je suis heureux que « ma tête », comme nous disons, t'ait suggéré des réflexions bien justes et bien frappantes sur le génie de Racine devinant le génie de Napoléon. L'érudition de Lavoix, notre ancien lecteur, un lettré et un numismate, m'avait signalé une médaille qui représente le profil de Mithridate tel que je l'ai reproduit l'autre jour, c'est-à-dire la figure rasée et les cheveux en coup de vent. C'est donc par un scrupule de vérité historique que j'ai coupé la barbe à mon ancien « bonhomme ». Et bien m'en a pris, puisque la vérité scénique et humaine y gagne. Ce que l'on pourrait prendre pour une licence d'acteur n'était de ma part qu'une recherche plus consciencieuse.

Ton vieil ami,

SILVAIN.

Cette lettre apprendra d'abord aux lecteurs, s'ils ne le savent pas, ce que je savais bien pour ma part. Silvain a fait une excellente rhétorique, sous Dionys Ordinaire, et il écrit fort joliment. Elle m'a rappelé aussi le temps lointain, quelque vingt ans, où je discutais

ses rôles avec lui, dans son jardin d'Asnières, en compagnie de notre ami Favre, aujourd'hui directeur de Sainte-Barbe, et toujours passionné de théâtre.

Mais Silvain pratique à mes dépens l'ironie socratique. J'ai défendu, dit-il, le dénouement de *Mithridate*. Au contraire, je l'ai attaqué. Il essaye, avec une finesse d'avocat, de m'attirer dans son parti avec un compliment.

Il m'oblige donc à préciser mon dire.

J'estime que le dénouement de *Mithridate* est fort beau en lui-même, mais qu'il est postiche. Il ne tient pas à la pièce, en ce sens qu'il ne découle pas nécessairement de l'action. Racine tombe ici dans le défaut contre lequel Horace mettait les poètes en garde : *Purpureus, late qui splendeat, assuitur pannus.* Si les Romains n'arrivaient pas, *dei ex machinâ* (pour une fois, n'épargnons pas le latin), ce beau dénouement n'aurait pas lieu. Un seul eût été dans la logique du sujet : une tuerie générale, ordonnée par Mithridate, qui aurait fini en se tuant lui même C'est ainsi que, jaloux, trahi et désespéré, le grand ennemi de Rome a fini dans l'histoire.

J'accorde donc à Silvain que le dénouement de Racine grandit le héros, mais au prix d'une entorse à la fidélité historique, et nous sommes en Orient, pays de passion féroce. Or, féroce, Mithridate l'était au suprême degré. Au lieu d'un Mithridate effrayant, Racine a voulu peindre un Mithridate majestueux. Il n'a obtenu l'apothéose finale de son héros qu'en sortant non seulement de la vérité historique, mais de la vérité psychologique, car si la haine de l'ennemi est un sentiment grandiose, il n'en est pas de même pour la jalousie.

Je suis peu sensible à ce que dit Silvain de la détente causée au spectateur de *Mithridate* par le dénouement qu'il approuve et que je critique. La tragédie, surtout

la tragédie racinienne, ne cause que par exception cette impression rafraîchissante. Elle nous renvoie plutôt le cœur serré d'angoisse et de pitié.

Ces dénouements postiches, *intrigués* et arbitraires, venus du dehors et non du dedans, sont bien rares chez Racine. Presque toujours chez lui, le dénouement est logique et fatal; il résulte du jeu naturel et nécessaire des passions. A ce point de vue il donnait toute sa mesure dans sa première grande pièce, *Andromaque*, et dans la dernière, *Athalie*, il retrouvait intact cet art suprême.

En cela, il avait la notion la plus nette de la tragédie et le sentiment le plus sûr de ce qui fait son excellence. La tragédie est un genre psychologique, où tous les ressorts dramatiques doivent être pris dans l'âme humaine et, par là, il se distingue essentiellement du drame et du mélodrame, où les moyens d'intérêt viennent si souvent du dehors, d'autant plus frappants qu'ils sont plus inattendus.

Pour la tête de Mithridate, la médaille dont parle Silvain se trouve à la Bibliothèque nationale, dans la collection Waddington. Elle est reproduite en tête du livre que M. Théodore Reinach a publié en 1890 sur *Mithridate Eupator, roi de Pont*. Cette médaille, superbe comme œuvre d'art, représente un beau type d'homme encore jeune, non pas précisément un Napoléon, mais plutôt, comme me le fait remarquer un de mes lecteurs, M. Descubes, un roi Joachim Murat, aux courts favoris frisés et à la chevelure moutonnante. Son seul rapport avec le masque césarien de Napoléon, c'est que, sauf les favoris, elle est rasée. Silvain garde le mérite d'avoir figuré et habillé le roi de Pont en vieil empereur d'Orient.

7 mai 1900.

MOLIERE

—

DON JUAN

Don Juan est, dans le théâtre de Molière, une œuvre obscure et complexe entre toutes.

La pièce est incohérente, avec des scènes d'une force et d'une portée incomparables. Cela tient d'abord, et très certainement, à ce qu'elle fut bâclée; ensuite à ce que Molière y a fait entrer, fort probablement, des morceaux écrits à loisir qu'il tenait en réserve; enfin, semble-t-il, à ce que, tandis qu'il travaillait sur un sujet qui lui était fourni par les circonstances et duquel il ne songeait pas en commençant à tirer une grande pièce, il voyait naître sous sa main un type de même ampleur qu'Alceste ou Tartufe. Il n'a pas eu le temps de le porter longuement, comme ceux-ci, il a dû le mettre au jour avant terme; mais, dans cette création incomplète, quelle vitalité! Elle est un document de première importance pour la connaissance du génie de Molière et de son caractère, pour celle de son temps et de la nature humaine. Molière, son œuvre et son siècle ne seraient pas ce qu'ils sont, faute de *Don Juan*, comme de *Tartufe* et du *Misanthrope*.

Nous sommes en 1665. Molière a composé *Tartufe*, mais il est obligé de garder sa pièce en portefeuille,

« parfaite, entière et achevée, en cinq actes ». Il en a représenté les trois premiers actes à Versailles, devant le roi, et à Villers-Cotterets, devant Monsieur; il en a donné trois représentations complètes devant le grand Condé, au Raincy et à Chantilly. La hardiesse de la pièce a effrayé le roi, et les dévots pèsent sur lui de tout leur pouvoir pour en empêcher la représentation. Molière, qui est nerveux et impatient de sa nature, qui est déjà malade, qui est aigri et dévoré de chagrins intimes, qu'écrase son triple métier d'auteur, de directeur et d'acteur, qui lutte contre la concurrence des troupes rivales, Molière est furieux et ronge son frein.

A défaut de *Tartufe*, il faut songer à autre chose. Or, voilà quatre ans que le public parisien se presse aux représentations d'un sujet étrange et étranger, que les auteurs reprennent à l'envi, *El Combidado de piedra*, le *Convive de pierre*, d'après une pièce donnée en Espagne vers 1620, par Tirso de Molina.

Les comédiens italiens ont donné l'exemple sur la scène qu'ils partagent avec Molière; un acteur-auteur français, Dorimond, « comédien de Mademoiselle », l'a suivi, au théâtre des Quatre-Vents; enfin, à l'hôtel de Bourgogne, chez « les grands comédiens », le sieur de Villiers, acteur-auteur lui aussi, a tiré une troisième mouture du même sac.

Disons en passant que, dès lors, par un de ces contresens familiers chez nous à l'usage populaire, le *Convive de pierre* est devenu le *Festin de Pierre*, ce qui ne veut plus rien dire, mais a bien l'air de vouloir dire quelque chose. C'est ainsi que, dans *Madame Sans-Gêne*, l'héroïne de M. Victorien Sardou fait d'un orang-outang un « Laurent dégoûtant ».

Partout le *Festin de Pierre* a grand succès. Le public est attiré par le fantastique du sujet et la variété des décors, deux moyens d'intérêt auxquels le théâtre clas-

sique, de plus en plus raisonnable et régulier, renonçait depuis déjà longtemps. On y voit une statue qui marche et un athée foudroyé, un palais et un cimetière, la mer et la forêt, un naufrage et un guet-apens, des personnages de toutes conditions, des grands seigneurs mêlés à des paysans, une « femme voilée », — déjà !

On peut être certain, d'après l'impression d'ensemble laissée par son théâtre, que Molière, génie de raison, d'ordre et de lumière, n'aimait pas du tout le fantastique, l'irrégulier et l'obscur. Mais, directeur de théâtre, son premier besoin était d'attirer le public. Il y avait, dans ce sujet si couru, un moyen de succès. Pris au dépourvu par l'arrêt de *Tartufe*, il se mettait en toute hâte à le traiter.

Telle est l'origine de *Don Juan*, pièce unique dans son théâtre par le sujet et la structure.

Il semble bien qu'il ne soit pas remonté jusqu'à l'original de Tirso de Molina, bien qu'il connût et pratiquât la littérature espagnole. Il prit le sujet tel que l'imitation italienne et française l'avait non seulement transformé, mais dénaturé, et, sur ce fonds commun, devenu banal, son génie travailla librement.

Le don Juan espagnol est un jeune seigneur de passions ardentes, mais de foi sincère, fort sensuel, mais pas du tout méchant, qui met à mal le plus de femmes qu'il peut, parce que c'est un divertissement agréable, en se disant que la jeunesse n'a qu'un temps et qu'il faut en profiter, mais que la vie est longue et laisse à la vieillesse tout le temps de se repentir.

Malheureusement pour lui, et heureusement pour la morale, son calcul est déçu : il en fait tant, que le ciel s'émeut et le frappe d'un châtiment soudain, par une intervention miraculeuse. Don Juan se repent bien vite, mais il est trop tard.

Tout le long de la pièce, son père ou son valet Catalinon l'avertissaient :

Le père disait :

« Quoiqu'il semble que Dieu ferme les yeux sur tes fautes, le châtiment arrive toujours. Dieu est un juge sévère après la mort. »

Le fils répondait :

« Après la mort? Nous avons le temps. Il y a un grand voyage d'ici là. »

Cet éternel avis et cette éternelle réponse sont les deux refrains de la pièce; ils rappellent sans cesse son objet au spectateur.

Et voici la morale :

La statue a saisi la main de don Juan et l'entraîne dans l'enfer, dont les flammes envahissent la scène.

Don Juan s'écrie :

« Laisse-moi appeler un prêtre qui me confesse et m'absolve. »

La statue répond :

« Il n'est plus temps; tu y songes trop tard. »

Molière, lui, fait de Don Juan un athée parfaitement et tranquillement incrédule. C'est là un premier et radical changement.

Un autre, aussi profond, consiste en ceci, que son héros est méchant, d'une méchanceté froide, qui se complaît en elle-même, qui éprouve un plaisir sadique à relever la volupté par la douleur.

Cette double transformation du sujet est déjà un trait de génie. Elle fait passer la pièce du XVIe siècle espagnol dans le XVIIe siècle français. A la place de l'imitation archaïque, elle met l'observation contemporaine; elle substitue la vérité vivante à la fiction morte.

En effet, le libertinage, comme on disait alors, c'est-à-dire la négation de la foi chrétienne, négation

haineuse, comme toute révolte contre une autorité puissante, était en grande faveur dans une petite minorité, aussi incrédule et méprisante pour le culte que la grande majorité était croyante et pieuse. Voyez à ce sujet l'enquête dont M. Perrens a publié les résultats dans son livre *les Libertins en France au XVIIe siècle*.

Ces incrédules appartenaient pour la plupart à la haute noblesse. Ils trouvaient, en effet, une sauvegarde dans leurs privilèges sociaux. L'orgueil du rang contribuait à les élever au-dessus de la croyance vulgaire : l'incrédulité était une aristocratie de plus.

Libres de préjugés et ne craignant pas l'enfer, protégés par leurs immunités contre les conséquences de leurs actes, ils se livraient librement à leurs passions. Débauchés et criminels, ils s'appelaient Wardes, Guiche, Lauzun, le chevalier de Lorraine.

C'est à ce petit groupe, odieux et brillant, que Molière emprunte son héros. Le Don Juan français est un grand seigneur, athée et « méchant homme », qui séduit et abandonne, quitte sa femme et insulte son père, en s'inquiétant fort peu de la justice humaine et pas du tout de la justice divine. Son trait dominant est une perversité hautaine et tranquille.

Il la relève d'élégance, car il est bien né, et aussi de courage, car il conserve intacte la vertu essentielle du gentilhomme français, fils d'une race militaire et conquérante; vertu qui résiste d'autant mieux à toutes les causes d'abaissement moral, qu'elle naît aussi du sentiment qui domine dans cette âme, l'orgueil.

Mais si l'incrédulité du libertin est hautaine et railleuse, elle peut fort bien, par tactique et nécessité, prendre un masque et se dissimuler sous un air de dévotion. La Bruyère dira du courtisan : « Un dévot est celui qui, sous un roi athée, serait athée ». On peut retourner la pensée et dire : « Un athée est celui qui,

sous un roi dévot, serait dévot ». Louis XIV n'est pas encore dévot ; sa conduite est même fort libre, et les maîtresses royales se succèdent ou se mêlent. Mais il est « le roi très chrétien ». En attendant de se convertir, il remplit exactement ses devoirs religieux et il exige que la religion soit respectée, voire pratiquée, autour de lui. Aussi les courtisans passent-ils avec aisance, et sans se faire prier, de la table et de l'alcôve au confessionnal et à la communion.

Molière devra donc, pour peindre la vérité complète, faire de son courtisan un hypocrite. Il y manquera d'autant moins qu'il méprise, hait et craint « les dévots », d'abord parce que ces vicieux sont méprisables, haïssables et dangereux entre tous, ensuite parce qu'ils arrêtent son *Tartufe*.

Je viens de lire, dans le volume de Sarcey récemment publié, une étude pénétrante et forte de *Don Juan*. Mais il y a un point sur lequel mon vieux maître me semble se tromper.

Le don Juan de Molière, dit-il, est un sceptique, un libertin de son temps, qui est puni comme le serait un hérétique du XIIIe siècle. Cette statue qui marche, ces abîmes enflammés qui s'ouvrent sous les pieds du mécréant, toute cette fantasmagorie de châtiments célestes n'a rien à faire avec le grand seigneur athée que nous a peint Molière. Il y a là une contradiction évidente et qui choque. Quand l'athée discute avec Sganarelle et lui expose son élégant scepticisme, il donne de vraies, bonnes et solides raisons. Le réfuter par un miracle auquel personne ne croit plus, c'est, en vérité, se donner trop facilement beau jeu. Associer les croyances d'un temps aux objections d'un autre, n'est-ce pas confondre deux ordres d'idées absolument inconciliables?

Les croyances dont parle Sarcey n'avaient pas disparu, bien s'en faut, au XVIIe siècle. Toutes les formes du surnaturel, la magie comprise, avaient leurs adeptes. Tel

qui ne croyait guère en Dieu, ou qui s'en faisait une idée vague, croyait beaucoup au diable dont il se faisait une idée plus nette, car il croyait l'avoir vu. La messe noire se disait dans Paris; on y pratiquait les incantations; on y envoûtait. Et on avait d'autant plus confiance dans l'effet des sortilèges qu'on le fortifiait par celui des poisons.

En ceci encore, la noblesse tenait la tête. Le peuple se contentait d'acheter aux sorciers leur « poudre de succession »; les gens de cour pratiquaient le grand jeu avec des cérémonies minutieuses, solennelles, effrayantes, selon toutes les règles de la cabale.

Un jour, le scandale éclata et la Chambre ardente fut instituée pour en juger. De si grands noms furent compromis que l'enquête ne fut pas poussée à fond. La justice royale pouvait-elle ne pas s'arrêter, par exemple, devant Mme de Montespan?

Comme pour les libertins, cette question de la magie criminelle au XVIIe siècle est aujourd'hui traitée en détail, et je puis encore renvoyer le lecteur à un livre récent, le *Drame des poisons*, de M. Frantz Funck-Brentano.

Aussi le fantastique de *Don Juan* n'est-il pas dans la pièce un de « ces miracles auxquels personne ne croit plus ». C'est, au contraire, parce que beaucoup de gens y croyaient encore que l'on se pressait dans les théâtres où l'on voyait la statue qui marche et l'entrée de l'enfer. En exploitant ce fantastique, Molière obéissait à la première nécessité du théâtre, qui est de s'appuyer sur l'opinion générale, de traduire aux yeux de la foule les sentiments et les idées, les passions et les préjugés qui remplissent son âme, de lui présenter, frappante et claire, l'image de ce qui s'agite en elle confusément.

Mais on peut tenir pour certain que, ce fantastique, Molière l'employait sans y croire. Il le traitait comme

font aujourd'hui les auteurs de féeries combinant leurs miracles pour les salles enfantines.

On peut même admettre que l'incrédulité de don Juan était celle du poète lui même. L'ensemble de son œuvre laisse cette impression qu'il n'a point partagé la foi générale de son siècle; que, loin d'être pénétré par l'esprit chrétien, qui prescrit la lutte contre la nature, déchue et pervertie, il défendait cette nature, dont il conseille, en fin de compte, de suivre les lois; que, respectueux par politique de la religion, il pensait lui-même fort librement; que, très honnête homme, il n'avait d'autre morale que celle des « honnêtes gens ».

Aussi, lorsque Sganarelle, pérorant, pirouettant et tombant, expose à son maître cette théorie des causes finales et de l'existence de Dieu prouvée par les merveilles de l'univers, qui semble parodier d'avance la célèbre démonstration de Fénelon, Molière répond lui-même par la bouche de don Juan :

« Bon ! voilà ton raisonnement qui a le nez cassé ! »

C'est encore Molière qui fait cette déclaration de principes :

« Et dites moi un peu, fait Sganarelle. Encore faut-il croire quelque chose : qu'est-ce que vous croyez ?

— Je crois, répond don Juan, que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit. »

Enfin et surtout, si c'est don Juan qui, en essayant de faire jurer un pauvre pour de l'argent, veut se donner le plaisir abominable d'avilir un homme, c'est Molière, et Molière seul, qui a terminé la scène par un mot étonnant, un mot qui devance de tout un siècle l'évolution de la morale, devenant laïque, de religieuse qu'elle était, et qui scandalisa les censeurs. On sait que les éditeurs de son théâtre, en 1682, durent cartonner la page de *Don Juan* où ce mot paraissait pour la première fois :

« Je te veux donner un louis d'or, et je te le donne pour l'amour de l'humanité. »

Par ce mot si profond et si discuté, Molière me semble — comme aux plus sûrs interprètes de son œuvre — avoir opposé hardiment une formule purement humaine à la formule chrétienne de l'aumône : « Pour l'amour de Dieu ». Il contribuait, comme en maints passages de son œuvre, à dégager du dogme révélé, qui l'impose, ce que l'on a appelé depuis la morale indépendante, celle qui s'impose par elle-même. A la bienfaisance qui se promet un placement avantageux sur le ciel « Qui donne au pauvre prête à Dieu ») il substituait la bienfaisance désintéressée et sans autre motif que le sentiment de la solidarité humaine.

Enfin, il était déjà malade et il avait consulté beaucoup de médecins, sans obtenir d'eux ni la guérison ni même le soulagement. Il les avait trouvés gonflés d'une vaine science qui cachait une ignorance insondable, infatués, avides, cruels. Il leur en voulait beaucoup de leurs vices et de ses mécomptes.

Il profite donc de ce qu'il a flanqué le sceptique don Juan d'un valet qui incarne toutes les croyances populaires, les plus absurdes et les plus naïves, pour déguiser ce valet en médecin et faire dire par don Juan de la médecine :

« C'est une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes. »

Rien dans le sujet ne motive ou même ne rend acceptables ce déguisement et cette dérision. En faisant de l'hypocrisie un des avatars de don Juan, le poète ajoutait un trait de plus, et un trait de vérité, à la peinture de son personnage, tout en satisfaisant une aversion et une rancune personnelles. Mais à quoi bon un médecin ?

C'est d'abord que, à ce moment, pour le motif que

je viens de dire, Molière gardait une forte dent aux médecins, comme aux faux dévots. Cette dent, il allait lui donner pâture, aussitôt après *Don Juan*, avec l'*Amour médecin*. Jusqu'à la fin de sa carrière, il continuera de mordre sur le même objet, avec le *Médecin malgré lui*, *Monsieur de Pourceaugnac*, le *Malade imaginaire*. Il y a si peu d'intervalle — sept mois — entre *Don Juan* et l'*Amour médecin*, que Molière songeait sans doute à la seconde de ces deux pièces, et peut-être y travaillait, lorsque la nécessité d'écrire la première, sur un sujet de circonstance et pour boucher un trou, s'était présentée à lui. Dès lors, n'est-il pas permis de supposer qu'il ruminait dans sa tête, ou même qu'il avait déjà écrit, quelques scènes de l'*Amour médecin* et que, allant au plus pressé, il s'en était servi pour *Don Juan*, car il était en pleine bataille et faisait flèche de tout bois?

Cette supposition expliquerait l'introduction dans *Don Juan* d'une scène postiche et rattachée au reste de la pièce par un fil bien lâche. Elle expliquerait même la présence de plusieurs autres scènes qui ne tiennent guère davantage au sujet ou qui auraient pu trouver place dans d'autres pièces; ainsi la scène du pauvre, celle de M. Dimanche, celle de don Louis. On verrait encore mieux celles-ci dans cet *Homme de cour* auquel Molière songea toute sa vie et qu'il n'eut pas le temps d'écrire.

Or, il y a ceci de commun entre ces diverses scènes, qu'elles sont fort travaillées, tout à fait mises au point, qu'elles se trouvent intercalées dans des morceaux écrits à la diable, pleins de ces négligences, de ces « métaphores approchant du galimatias » que Fénelon reproche à Molière. Le poète aurait donc emprunté à ses réserves de quoi remplir au plus vite le sujet de *Don Juan*.

Car il avait des réserves, cela n'est pas douteux. Eût-il suffi, sans cela, à son énorme production, — vingt-neuf pièces en quinze ans, — alors qu'il était acteur et directeur, courtisan et mari, entouré de jalousies et de haines, malade enfin? Elle s'explique, au contraire, si l'on songe qu'auparavant il avait passé douze ans en province et que, s'il n'y avait donné que l'*Étourdi* et le *Dépit amoureux*, il avait dû y faire ses provisions pour l'avenir. Il était alors entre vingt-quatre et trente-six ans, l'âge de la force et, comme on disait dans le vieux français, de « la bonne puissance ». Oui, Molière a dû écrire en province une partie des pièces qu'il a fait jouer à Paris, ou du moins refondre pour son théâtre parisien les anciennes pièces qu'il avait essayées sur ses tréteaux volants.

Telle a été la cause occasionnelle de *Don Juan*; tels me semblent être l'idée maîtresse de la pièce, la manière dont le poète l'a développée et les éléments accessoires qu'il y a joints.

6 août 1900.

II

L'histoire de la pièce et la biographie de Molière nous ont conduit à cette conclusion que le poète, exploitant à la hâte un sujet d'actualité dont le fantastique faisait fureur, y avait fait entrer la peinture d'après le vif du grand seigneur athée et « méchant homme »; — que dans ce caractère il avait mis quelque chose de ses idées philosophiques et de ses préoccupations personnelles; — qu'il s'était probablement servi, pour aller plus vite, de scènes écrites à loisir et tenues en réserve, excellentes par elles-mêmes, mais cousues à l'action par un fil très lâche; — qu'il était résulté de tout cela une œuvre incohérente et inégale, mais dont les bonnes

parties ne le cédaient pas à ce que l'auteur avait fait de plus fort et contribuaient essentiellement à la connaissance de son génie, de son temps et de la nature humaine.

Le sujet accepté par Molière lui imposait une première nécessité, radicalement contraire à sa poétique habituelle.

Dans toutes ses autres pièces, il jette sur la scène des caractères qui créent l'action par leur développement logique. Il semble alors qu'il se borne à les regarder agir et à noter leurs actes. S'il avait pu procéder de la sorte avec don Juan, il l'aurait peint avec la même simplicité de moyens qu'Arnolph, Tartufe et Alceste. Les paroles et les actes de don Juan se seraient engendrées mutuellement. Il y aurait eu de scène en scène et d'acte en acte cette liaison et cette progression qui font l'excellence de notre théâtre classique.

Au lieu de cela, Molière accepte une série d'aventures extraordinaires, de tableaux imprévus et de coups de théâtre qui ballottent son héros au lieu d'être dirigés par lui. Il doit nous le montrer poursuivi par une femme abandonnée, ce qui est bien, de toutes les situations du monde, celle dont on est le moins maître; — jeté, par un naufrage, au milieu d'une situation nouvelle, sans aucun rapport avec la précédente, où il fait la cour à deux paysannes que nous ne reverrons plus; — traversant une forêt où il rencontre les frères de la femme abandonnée, qui lui demandent raison, et où s'élève le tombeau d'un homme par lui tué, dont il brave la mémoire en invitant, par dérision, sa statue à souper; — éconduisant un créancier, raillant son père qui lui fait de la morale, dédaignant le charitable avis de la femme abandonnée qui vient le supplier de se repentir, et recevant la statue, qui lui rend sa politesse, en l'engageant elle-même à souper pour le lendemain; — feignant de se repentir, sans autre intérêt que le

plaisir d'abuser son père par cette fausse conversion; — sous ce masque dévot, refusant de se battre avec les frères de la femme abandonnée; enfin se rendant à l'invitation de la statue et entraîné par elle en enfer.

Quelle complication et, surtout, quelle incohérence! C'est le cas, ou jamais, de reprendre le mot de Beaumarchais : « Pourquoi ces choses et non d'autres? »

Il est radicalement impossible, avec un pareil sujet, d'appliquer ces unités classiques de temps, de lieu et d'action, de respecter cette distinction des genres, auxquelles Molière se soumettait, comme Racine, par besoin personnel de logique. Ces unités produisaient l'unité d'intérêt et, ici, le sujet a pour but de produire la diversité d'intérêt. Au lieu d'attacher l'esprit par le prévu, il veut amuser les yeux par l'imprévu. Quant aux genres, la nature même de la pièce est de les confondre.

Il ne saurait non plus être question de commenter ce kaléidoscope avec la poésie oratoire qui est la forme consacrée de la haute comédie classique. La prose y suffira.

Mais, tout empêché qu'il soit par ces entraves, — d'autant plus gênantes qu'il doit courir au plus vite vers son but, — Molière ne peut se soustraire à la loi de son génie, qui est, devant un caractère, de l'étudier, de le pénétrer, d'en tirer une image complète et saisissante.

Le sujet ne lui offrait qu'un séducteur, c'est-à-dire un homme qui a le don de charmer les femmes et qui, par goût du changement, les abandonne aussitôt sa curiosité satisfaite. Un pareil type ne lui suffit pas. Il l'élargit de telle sorte que ce trait, le besoin de séduire, devient un élément entre plusieurs autres — considérable, certes, mais non plus le seul, — du personnage que l'on voit, dès la première scène, se dresser sous sa main. Il veut peindre, lui, cette « terrible chose »,

autrement complexe et intéressante, qu'est « un grand seigneur méchant homme ».

Et voici comment il nous le présente, par la bouche du valet Sganarelle :

« Tu vois en don Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté.... un hérétique qui ne croit ni ciel, ni enfer,... qui ferme l'oreille à toutes les remontrances qu'on peut faire et traite de billevesées tout ce que nous croyons.... un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui.... Il faut que le courroux du ciel l'accable quelque jour. »

Les deux premiers actes sont spécialement consacrés à peindre don Juan séducteur. Cette partie du portrait est non seulement égale, mais supérieure, pour la vérité et la vivacité du coloris, à tout ce que la suite des poètes nous montrera sur le redoutable charmeur, depuis Tirso de Molina jusqu'à Alfred de Musset.

L'art de Molière s'y distingue de la dramaturgie espagnole et du lyrisme romantique en ceci, qu'il procède à la manière classique, moitié par l'analyse morale, traduite en discours, moitié par l'action. Tirso nous montre son héros à l'œuvre avec la duchesse Isabelle, Tisbea, la fille du pêcheur, doña Anna, la jeune fille noble, la paysanne Aminta ; il ne l'explique guère. Musset, lui prêtant son âme passionnée et douloureuse, l'évoque seulement pour nous parler de lui-même et se confesser à nous. Molière, lui, commence par expliquer don Juan dans un de ces discours où excellent nos classiques du XVIIe siècle, le siècle de la psychologie et de la morale :

« La beauté me ravit partout où je la trouve.... Tout le plaisir de l'amour est dans le changement.... Lorsqu'on est maître une fois d'un cœur, il n'y a plus rien

à dire ni rien à souhaiter.... Il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire. »

Ceci n'est que le sommaire d'un merveilleux développement qui éclaire la pensée maîtresse de la pièce. Toute la psychologie de la séduction y est contenue. Les romanciers, les poètes et les artistes qui reprendront ce thème, Laclos et Hoffmann, Musset et Mérimée, Gautier et Beaudelaire, Mozart lui-même, ne feront que développer Molière ; ils ne tireront rien du sujet qui ne soit en germe chez l'auteur de *Don Juan*.

C'est même Molière qui leur fournira le thème dominant sur lequel ils broderont à l'envi : la méchanceté en amour, thème qui est à peine indiqué dans Tirso de Molina, si même il s'y trouve, et que Molière met en pleine lumière :

« Le hasard me fit voir ce couple d'amants.... Jamais je n'ai vu deux personnes être si contents l'un de l'autre et faire éclater plus d'amour. La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l'émotion ; j'en fus frappé au cœur, et mon amour commença par la jalousie. Oui, je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble ; le dépit alarma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence. »

Plus il fait souffrir, plus son plaisir est intense. La souffrance qu'il cause a même pour effet d'exciter son goût blasé et de réveiller ses désirs épuisés.

Doña Elvire, qui l'aime encore, vient le supplier de se repentir.

« Madame, lui dit-il, il est tard, demeurez ici : on vous y logera le mieux qu'on pourra. Vous me ferez plaisir de demeurer, je vous assure. »

Et il explique à Sganarelle le motif de cette invitation :

« Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint? »

Mais une profession de foi et une réflexion incidente ne suffisent pas à peindre un caractère. Il faut le voir en action et c'est ici que le second acte est consacré. Molière y fait agir son personnage, une fois expliqué, dans la scène des deux paysannes, une merveille de son art et un chef d'œuvre du genre.

Don Juan charme, l'une après l'autre, Charlotte et Mathurine par sa beauté et son élégance; il les enjôle par ses paroles caressantes; il leur promet le mariage à toutes deux. Le moyen est sûr et facile; les séducteurs de tous les temps l'emploient comme lui, mais les plus grands artistes sont ceux qui se servent des procédés les plus simples.

Cette scène des deux paysannes est doublement typique, au point de vue masculin et au point de vue féminin.

On y voit l'homme prendre la femme par la flatterie, comme le chasseur prend l'alouette au miroir, et par cette éternelle assurance que la suite ordinaire de toute séduction, l'abandon, n'est pas à craindre pour elle, car elle est une créature d'élite :

« Votre beauté vous assure de tout. Quand on est faite comme vous, on doit être à couvert de toute sorte de crainte; vous n'avez point l'air, croyez-moi, d'une personne qu'on abuse. »

On y voit aussi l'immense et naïf égoïsme de la femme coquette, sûre que l'aristocratie de sa beauté lui crée envers elle-même le devoir de se préférer à tout. Charlotte a aimé Pierrot jusqu'au jour où un parti superbe s'offre à elle, et aussitôt elle se prépare à

suivre la fortune. Elle garde au malheureux une pitié dédaigneuse, autrement cruelle que le simple abandon :

« Va, va, Pierrot, ne te mets point en peine : si je sis Madame, je te ferai gagner queuque chose, et tu apporteras du beurre et du fromage cheux nous. »

Don Juan rosse Pierrot, et elle assiste à la scène avec la tranquillité de la poule attendant que, de deux coqs rivaux, l'un ait mis l'autre hors de concours.

La scène est encore symbolique, car elle dépasse son objet et, par un fait concret, individuel et passager, elle exprime une vérité abstraite, générale et éternelle. Le duel de l'homme et de la femme, leur mutuelle tromperie, la féroce bataille des sexes qui se poursuit depuis l'origine du monde et qui durera autant que lui, car c'est par elle qu'il se perpétue, y sont représentés avec une sobriété et une plénitude, une clarté et une force incomparables. Derrière le comique joyeux et franc perce une poésie triste et sombre.

Il en est de même pour la scène qui vient immédiatement après, celle où l'on voit don Juan entre Charlotte et Mathurine, leur persuadant à toutes deux, en même temps, que chacune d'elles est la préférée. Elle exprime en traits définitifs la fourberie de l'homme et la crédulité de la femme, autre aspect de ce duel haineux qu'est l'amour. Elle développe une vue dont Molière montre ailleurs la contre-partie — la femme fourbe et l'homme crédule, — lorsque, dans le *Misanthrope*, Célimène se débarrasse d'Alceste, qui veut l'obliger à choisir entre lui et ses rivaux.

Mais tels sont le charme de don Juan et le souvenir par lui laissé à ses victimes que, déshonorées, brisées et abandonnées, elles ne cesseront pas de l'aimer et ne l'oublieront jamais. Il est le séducteur, celui qui a le don mystérieux de procurer un moment le suprême bonheur. Et tel est le charme de ce moment que, bientôt

suivi des pires souffrances, il laisse une reconnaissance immortelle envers celui qui l'a donné. Charlotte et Mathurine garderont toujours aux lèvres la brûlure délicieuse du baiser rapide qu'y aura posé le séducteur, le beau seigneur qui traversa leur village. Elles mourront avec son nom dans le cœur.

Quant à celle qui a reçu de don Juan plus que toutes les autres, car elle a été sa femme, voici comment, trahie et abandonnée après lui avoir sacrifié sa famille, son honneur et même son salut éternel, car elle était religieuse et il l'a prise à Dieu, elle exprime son amour supérieur à tout :

« Je vous ai aimé avec une tendresse extrême; rien au monde ne m'a été si cher que vous; j'ai oublié mon devoir pour vous, j'ai fait toutes choses pour vous; et toute la récompense que je vous en demande, c'est de corriger votre vie et de prévenir votre perte. Sauvez-vous, je vous prie, ou pour l'amour de vous, ou pour l'amour de moi. Encore une fois, don Juan, je vous le demande avec larmes; et si ce n'est assez des larmes d'une personne que vous avez aimée, je vous en conjure par tout ce qui est le plus capable de vous toucher. »

Le romantisme croira inventer la poésie douloureuse de la séduction et de l'abandon. Devant des passages comme celui-ci, on constate que, s'il l'a plus longuement exprimée — avec sincérité et émotion, certes, mais aussi avec emphase et rhétorique, — il ne l'a pas inventée. Elle est déjà dans l'art classique, non seulement avec la tragédie de Racine, mais avec la comédie de Molière.

Don Juan le séducteur est aussi un méchant et un orgueilleux. Il fait le mal pour le plaisir de le faire, et par vanité. Il aime à blesser et à abaisser, à faire couler les larmes et le sang. De toutes les formes de la domina-

tion, la conquête de la femme est en même temps la plus flatteuse et la plus cruelle. Aussi peut-on dire que les deux traits dominants de la nature de don Juan s'engendrent l'un l'autre. Il est séducteur parce qu'il est méchant, et réciproquement. Aussi Molière a-t-il étroitement uni ces deux traits en les mettant dans la dépendance l'un de l'autre. Nous venons d'entendre la confidence du séducteur au sujet des fiancés dont il veut « troubler l'intelligence » et sa réflexion sur la douleur de doña Elvire.

La fameuse scène du pauvre continue cette démonstration.

Don Juan rencontre un pauvre qui lui demande l'aumône. Il veut se donner le plaisir d'abaisser encore cet homme avili et, jeune, fort et riche, de se démontrer sa propre supériorité sur ce misérable, vieux, faible et dénué de tout.

Ici, un dialogue effrayant de hardiesse, admirable de facture. C'est la scène supprimée par les censeurs de 1682 :

« Quelle est ton occupation parmi ces arbres? dit don Juan.

— De prier le ciel tout le jour pour la prospérité des gens qui me donnent quelque chose, répond le pauvre.

— Il ne se peut donc pas que tu ne sois bien à ton aise?

— Hélas! monsieur, je suis dans la plus grande nécessité du monde.

— Tu te moques : un homme qui prie le ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires.

— Je vous assure, monsieur, que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents.

— Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins. Ah! ah! je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer.

— Ah! monsieur, voudriez-vous que je commisse un tel péché?

— Tu n'as qu'à voir si tu veux gagner un louis d'or ou non : en voici un que je te donne, si tu jures. Tiens : il faut jurer.

— Monsieur....

— A moins de cela, tu ne l'auras pas.... Prends, le voilà : prends, te dis-je. Mais jure donc.

— Non, monsieur ; j'aime mieux mourir de faim.

Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité. »

Pour apprécier l'incomparable valeur de cette courte scène, voyez la reprise exagérée et affaiblie qu'en a faite Octave Feuillet dans *Monsieur de Camors*, avec Camors et le chiffonnier.

Vraiment, c'est à se demander comment Molière a osé faire entendre de telles paroles à son temps, et l'on s'explique l'indignation sincère ou feinte des dévots vrais ou faux. Toute la morale chrétienne s'y trouve attaquée par la base et tournée en dérision. On y voit l'inefficacité de la prière, la duperie de la piété, la charité purement humaine présentée comme plus généreuse que l'autre, car elle est désintéressée, tandis que l'autre, tout égoïste, place sur le ciel à gros intérêts. On y voit surtout — et ceci nous ramène au but principal de Molière, la peinture du caractère de don Juan — la méchanceté qui consiste à se donner la sensation plus vive de son rang, de sa force et de sa richesse en obligeant notre semblable à étaler sa bassesse, sa faiblesse et sa pauvreté.

Ce contraste cruel est provoqué par l'athéisme de don Juan. La religion enseigne, en effet, que tous les hommes sont égaux et frères, fils des mêmes premiers parents, tous rachetés par le sang du Christ et tous appelés à la patrie céleste, où les inégalités terrestres disparaîtront, car il n'y aura plus d'autres rangs que ceux du mérite et du démérite. Cette doctrine blesse l'orgueil de don Juan, et c'est en partie pour cela qu'il la nie. Il se donne la joie d'en démontrer la vanité sur cette terre en humiliant ce pauvre que le christianisme voudrait l'obliger à reconnaître pour son frère et son

égal. Quant au ciel. que lui importe, puisqu'il n'y croit pas?

Mais, par une contradiction criante, et pour le plaisir d'opposer l'homme à Dieu, il finit par invoquer l'amour de l'humanité et lui accorder ce qu'il refusait à l'amour divin.

Remarquons à ce sujet que, dans ce duel tragique de la richesse et de la misère, Molière a donné l'avantage au mendiant sur le grand seigneur. Il prête autant de vilenie à don Juan que de noblesse au pauvre. Par là on voit une fois de plus que si Molière, comme tous les créateurs, forme ses personnages avec sa propre substance morale, s'il leur prête beaucoup de ses sentiments et de ses idées, il ne se confond pas avec eux. Ce serait donc lui faire injure que de l'identifier complètement avec ces êtres, qui ne sont vrais que parce que, d'ensemble et en fin de compte, ils ne lui ressemblent pas et sont eux-mêmes. Si peut-être il était incrédule comme don Juan, il était aussi bon et pitoyable que son héros est méchant et cruel. S'il était vraiment athée — la question se pose inévitablement avec lui sans que l'on puisse y répondre de manière catégorique, — cela prouverait simplement que l'athéisme, ou plutôt le positivisme, c'est-à-dire l'élimination du surnaturel, a sa morale, indépendante et purement humaine.

L'athéisme et la méchanceté, s'engendrant l'un l'autre chez don Juan, arrivent au maximum de leur développement dans la scène où il raille l'autorité paternelle avec un cynisme que l'école naturaliste ne devait ni surpasser ni égaler. Le vieux don Louis parle à son fils un langage aussi noble et aussi chaleureux que don Diègue, le viel Horace ou Géronte du *Menteur*. Don Juan se contente de lui répondre, avec une tranquille insolence :

« Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler. »

Puis, lorsque le vieillard est parti en lui laissant sa malédiction :

« Eh! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des pères qui vivent autant que leurs fils. »

C'est par une progression soutenue dans sa peinture, par un choix toujours probant d'actes et de paroles, que Molière conduit son héros à ce degré de « libertinage » où l'incrédulité et l'immoralité réunies changent la méchanceté en férocité. De scène en scène et d'acte en acte, il lui a fait exposer sa philosophie, et, sous la réserve indiquée tout à l'heure, il faut bien reconnaître qu'il lui a prêté beaucoup de sa propre pensée.

Ici encore nous sommes stupéfaits de la hardiesse avec laquelle il nous montre son héros tranquillement et ironiquement incrédule devant les vérités essentielles de la foi qu'énumère Sganarelle :

« Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au ciel?

— Laissons cela.

— C'est-à-dire que non. Et à l'enfer?

— Eh!

— Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît?

— Oui, oui.

— Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie?

— Ah! ah! ah! »

Ceci est déjà le rire romantique, le rire de Méphistophélès.

Et quel pauvre avocat le poète donne à la religion et à la morale! C'est Sganarelle qui se laisse choir, lui et son raisonnement, en voulant démontrer l'existence de Dieu.

Je disais naguère quelle erreur c'était, à mon sens, de n'avoir vu dans l'hypocrisie de don Juan qu'une erreur illogique de caractère, sans autre cause chez Molière que le désir d'exhaler sa rancune contre les faux dévots qui lui arrêtaient son *Tartufe*. Cette hypocrisie lui était fournie par les mœurs du temps; et non seulement elle complète la peinture d'un caractère auquel, sans elle, il manquerait un trait de vérité, mais elle nous en donne l'explication dernière.

Il y a deux sortes d'hypocrites : ceux qui croient et ceux qui ne croient pas. Leur trait commun est d'exploiter au profit de leurs vices le respect d'autrui pour la religion; mais tandis que les uns spéculent sur une foi qu'ils ne partagent pas en la méprisant comme faiblesse d'esprit, les autres, dont la foi est sincère, mais en qui le vice et l'égoïsme sont plus forts qu'elle, la mettent au service de leurs appétits par une série de procédés que la casuistique leur fournit en abondance et dont ils sont les premières dupes.

De ces deux sortes d'hypocrites, les premiers sont les plus hardis, étant les moins gênés de scrupules. Tartufe et don Juan appartiennent à cette catégorie. Don Juan, lui, qui aime à s'expliquer avec Sganarelle, se fait le théoricien de cette hypocrisie dans un merveilleux morceau auquel il n'y a rien de comparable dans notre littérature, que certaines pages des *Provinciales* — dont, soit dit en passant, Molière était nourri, car il s'en inspire deux fois dans *Tartufe* et une fois dans *Don Juan*, — le morceau qui commence ainsi :

« L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus.... »

Les traits divers de ce caractère complexe sont unifiés et fondus par les manières, le langage, la hautaine élégance du « grand seigneur », et du grand

seigneur français. Don Juan est partout et toujours à l'aise. Il est poli, flatteur et impertinent. Femmes et chevaux, ces deux objets auxquels doit se plaire et se connaître tout gentilhomme, il les traite de même. Avant de prendre la jolie Charlotte, il l'examine comme une pouliche chez le maquignon :

« Tournez-vous un peu, s'il vous plaît. Ah! que cette taille est jolie! Haussez un peu la tête, de grâce. Ah! que ce visage est mignon! Ouvrez vos yeux entièrement. Ah! qu'ils sont beaux! Que je voie un peu vos dents, je vous prie. Ah! qu'elles sont amoureuses, et vos lèvres appétissantes! Pour moi, je suis ravi, et je n'ai jamais vu si charmante personne. »

Sa mise est riche et noble. Pierrot la décrit en détail, avec une admiration qui n'a rien oublié. Il a M. Dimanche comme « marchand » et, selon l'usage du bel air, il ne le paye pas. Mais il est généreux, voire prodigue ; il a la main facilement et largement ouverte. Surtout, il est brave et va, pour le plaisir, au devant du danger :

« Un homme attaqué par trois autres? La partie est trop inégale, et je ne dois pas souffrir cette lâcheté. »

Remarquez ce mot « doit » : le courage est le dernier devoir, la dernière vertu du gentilhomme français. Il la retrouvera toujours intacte et, par elle, se fera beaucoup pardonner. C'est elle qui permet à don Juan de finir d'une façon peu édifiante, certes, mais autrement fière que son modèle espagnol. Celui-ci se repent et s'humilie devant l'enfer. Le nôtre marche droit sur le prodige :

« Il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de repentir! »

C'est avec cette bravoure insolente que ses descendants, un siècle et demi plus tard, marcheront à l'échafaud.

En arrivant au bout de cette analyse, on songe aux quelques vers, si dédaigneux, par lesquels Alfred de Musset a cru caractériser le héros de Molière, qu'il sacrifie si lestement à celui d'Hoffmann, et surtout au sien propre, à celui dont il trace l'image lyrique :

> Quant au roué français, au don Juan ordinaire,
> Ivre, riche, joyeux, raillant l'homme de pierre,
> Ne demandant partout qu'à trouver le vin bon,
> Bernant monsieur Dimanche, et disant à son père
> Qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon,
> C'est l'ombre d'un roué qui ne vaut pas Valmont.
> Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique.
> . . . . . .

Le malheur, c'est que celui-ci n'existe pas, ou n'existe guère, malgré la beauté des vers qui s'efforcent de le dresser devant nous. L'évocation est superbe, mais le personnage évoqué, ombre sans consistance, n'apparaît pas.

Quant à celui de Molière, vraiment Musset l'a bien mal vu. Don Juan ivre! don Juan s'inquiétant du bon vin! Ce n'est point là son vice.

Au contraire, plus on analysera ce caractère et plus on isolera chacun des traits qui le composent, pour en examiner de près la valeur propre, plus on les trouvera expressifs et énergiques, portant tous la marque d'un grand connaisseur de la nature humaine.

D'où vient donc qu'avec ces nombreux éléments de lumière le caractère de don Juan reste obscur?

C'est la faute du sujet d'abord, et ensuite celle de la composition. Prenant ce sujet tel que l'usage courant le lui offrait et, par cela même, n'y pouvant rien changer sous peine de dérouter le public, Molière tentait une opération impossible, celle de faire entrer la peinture d'un caractère contemporain dans le cadre d'un vieux mystère. Il y avait, tout le long de la pièce,

incompatibilité complète entre le fond et la forme, entre la convention et la vérité, entre l'archaïsme et le réalisme. Quel dommage que le poète n'ait pas eu la hardiesse de refondre complètement à la française le sujet espagnol, et surtout le temps de l'écrire à loisir!

Car, visiblement, il l'a écrit à bride abattue.

En face de don Juan, sa passion d'observateur et de créateur domine la fièvre de son travail. Il écrit avec soin des scènes entières qui sont de premier ordre, des tirades pleines et fortes; il les coule d'un jet puissant et en or pur : ainsi l'exposition du caractère de don Juan par la conversation de Sganarelle et de Gusman, la psychologie de la séduction développée par don Juan, le récit de Pierrot, la scène des deux paysannes, la scène du pauvre, la controverse religieuse entre Sganarelle et don Juan.

Ces morceaux remplissent les trois premiers actes. A partir du quatrième, il semble que, de plus en plus pressé, le poète puise à la hâte dans ses réserves, dans ses anciennes pièces ou ses pièces en train. Il y prend donc la scène de M. Dimanche, celle de don Louis, le grand morceau sur l'hypocrisie.

Et comment relie-t-il ces éléments hétérogènes? Par des transitions si négligées qu'elles en sont amusantes.

Il a besoin d'introduire M. Dimanche. Le petit laquais La Violette ouvre donc la porte en disant :

« Monsieur, voilà votre marchand, M. Dimanche, qui demande à vous parler. »

M. Dimanche sort, et don Louis arrive. Le même petit La Violette ouvre derechef la porte en disant de même :

« Monsieur, voilà M. votre père. »

C'est, enfin, le tour de doña Elvire :

« Monsieur, voici une dame voilée qui vient vous parler. »

Cette simplicité trouvera sa plus parfaite expression au dénouement du *Malade imaginaire*, avec la réception d'Argan comme médecin.

« Voulez-vous que l'affaire se fasse tout à l'heure, et dans votre maison? Je connais une Faculté de mes amies qui viendra tout à l'heure en faire la cérémonie dans votre salle. »

Encore cette obligeante Faculté entre-t-elle en musique, et, au théâtre, la musique arrange tout.

Après ces morceaux incohérents mais chacun de haute valeur, du remplissage obtenu avec du verbiage. Pour quelques lignes belles, pleines et touchantes — celles que je citais plus haut, — le rôle d'Elvire ne se compose guère que de discours traînants et vides. Le drame romantique, le drame de cape et d'épée, le mélo du boulevard du Crime ne prêtent pas à leurs héros un style plus emphatique et plus conventionnel que celui que parlent don Carlos et don Alphonse, les frères d'Elvire.

Et je n'insiste pas sur la confusion perpétuelle des genres et des tons, la lenteur de l'action, les faits remplacés par des discours.

Avec tout cela, *Don Juan* est un chef-d'œuvre, chef-d'œuvre inégal et incohérent, mais chef-d'œuvre authentique, dont les belles parties égalent et complètent tout ce que Molère a écrit de plus fort et de plus beau. Il l'est par la grandeur du type principal, à moitié indiqué, à moitié exécuté, comme une statue de maître, fruste en plusieurs parties, parfaite dans les autres.

13 août 1900.

LE THÉATRE DU XVIIIe SIÈCLE

REGNARD

À la Comédie-Française : les *Ménechmes*, comédie de Regnard.

Longtemps regardé comme de premier ordre, le théâtre de Regnard n'est plus rangé qu'au second. De ses trois pièces capitales, le *Joueur* est décidément abandonné et on ne songe guère au *Légataire universel* ou aux *Folies amoureuses* — celle-ci la moindre des trois et la plus amusante — que s'il se trouve quelque acteur ou actrice tenté par les rôles de Crispin et d'Agathe.

Il n'y a aucune injustice dans ce délaissement. Regnard expie l'excès d'admiration dont il a longtemps bénéficié. Il a perdu ses derniers tenants avec Weiss et Sarcey. Personne aujourd'hui ne contresignerait le jugement de Sainte-Beuve, qui lui accordait « la première place dans la comédie après Molière ». On trouve, au contraire, de toute vérité cette observation de Nisard que, avec le *Légataire* et les *Folies*, « la comédie reculait modestement jusqu'à l'*Étourdi* ». Il faudra, pour la remettre en marche, l'auteur des *Fausses Confidences* et celui du *Mariage de Figaro*.

En effet, dans les pièces de Regnard, il ne reste plus rien de ce que Molière avait ajouté au théâtre comique entre les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes*.

L'invention et l'observation ont disparu : les caractères sont ou mollement touchés ou faussés, la peinture des mœurs superficielle ou restreinte, les sentiments conventionnels, les intrigues factices. Il n'y a plus de vraiment supérieur que le style. Encore ce style n'appartient-il pas tout entier à Regnard. Jaillissant et coloré, aisé et nerveux, pétillant de verve et d'esprit, il est pour une moitié le don spécial de l'auteur, pour l'autre un heureux effet de l'époque où il vivait. Regnard écrit en vers une langue qui conservait la solidité de XVIIe siècle et avait déjà la souplesse du XVIIIe, la langue qu'écrivaient en prose Saint-Simon et Fontenelle, La Bruyère et Le Sage.

Ce qui lui appartient tout à fait en propre, c'est la gaieté, qui est grande : une gaieté fort différente, à vrai dire, de cette gaieté « mâle et profonde » de Molière, qui laisse dans l'esprit beaucoup de réflexion et quelque tristesse : plus physique qu'intellectuelle, la gaieté de Regnard s'évapore vite.

Les *Ménechmes* ne sont qu'un vaudeville à quiproquos, merveilleusement écrit, mais d'une invention pauvre et d'un intérêt languissant. Ils ne se font écouter que grâce à des couplets justement fameux, comme le récit du songe, que l'un des deux Ménechmes, le Chevalier, débite à sa vieille maîtresse Araminte, et la peinture que fait le valet Valentin à la suivante Finette de la félicité qu'il se promet, dès qu'il sera riche.

Quant à la trame de la pièce, c'est un médiocre arlequin de guenilles découpées dans de belles étoffes : les *Ménechmes* de Plaute, l'*Amphitryon* et le *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, avec un bout des *Femmes savantes*. Excusez du peu.

A la faveur d'un très vieux sujet, d'origine grecque comme tout son théâtre — une si parfaite ressemblance entre deux personnes qu'elles sont continuelle

ment prises l'une pour l'autre, — Plaute nous offre une originale et savoureuse peinture de mœurs non seulement romaines, mais de tous les temps. Regnard n'a pris à Plaute que la ressemblance de ses deux principaux personnages et, dans ce cadre sommaire, il a fait entrer le Sosie et le Mercure d'*Amphitryon*, le héros de *Monsieur de Pourceaugnac* et la Bélise des *Femmes savantes*. Ce faisant, il les a notablement gâtés. Le Ménechme français, arrivant de Péronne par le coche et ahuri par les rencontres de la rue parisienne, imite bien faiblement le gentilhomme limousin de Molière. Quant aux confusions que provoque sa ressemblance avec son frère le Chevalier, elles sont monotones, peu poussées et ne peuvent guère valoir que par le talent de l'acteur. Au lieu du dialogue entre Mercure et Sosie, qui conserve la force irrésistible de son comique jusque dans les exercices d'élèves, Regnard ne fournit à ses interprètes qu'un canevas pour le comique tout physique de leurs ahurissements et, s'ils y font rire, tout l'honneur leur en revient. J'en dirai de même pour le rôle d'Araminte, la coquette sur le retour : elle doit tout emprunter à l'interprétation, tandis que Bélise fait jaillir à chaque mot un trait de lumière sur la psychologie de la vieille fille.

La pièce déroule cependant, comme son modèle latin, une peinture de mœurs, mais de mœurs franchement mauvaises, voire répugnantes. Regnard nous présente avec son chevalier Ménechme un de ces beaux fils, cadets de famille maigrement pourvus d'une lieutenance, qui suppléaient à l'insuffisance de leur légitime et de leur solde par les subsides de vieilles maîtresses. Dancourt avait déjà peint l'espèce dans le *Chevalier à la mode*, son chef-d'œuvre, et, sans être le moins du monde un moraliste, il lui avait suffi de la représenter au vrai et en détail pour laisser voir en quelle estime

il la tenait. Regnard, lui, est immoral, ou plutôt « amoral », avec une parfaite sérénité; la bassesse de son chevalier — qui est escroc par dessus le marché — l'amuse et le fait rire. Il nous invite donc à rire comme lui, sans laisser rien voir du mépris que le vice inspire à un Molière ou de l'ironie avec laquelle l'observe un Dancourt.

Comme il a le rire communicatif, nous ne demanderions qu'à partager sa gaieté. Pourtant, lorsque nous entendons cette pauvre Araminte offrir sa bourse à son Chevalier, nous avons quelque peine à ne pas la plaindre.

> Tout mon bien est à vous, et ne l'épargnez pas.
> Quand on s'aime et qu'on a pour but de chastes chaînes,
> Tout, le bien et le mal, les plaisirs et les peines,
> Tout entre deux amants doit ne devenir qu'un :
> Il faut mettre nos maux et nos biens en commun.
> Et je veux avec vous courir même fortune.

Ces vers veulent être comiques et ils sont touchants. Nous oublions le ridicule de celle qui les dit pour ne plus songer qu'à la sincérité du sentiment qui l'inspire et à l'indignité de celui qui en est l'objet. Or, celui ci a toutes les sympathies de Regnard, car c'est à son profit que tourne la pièce. Ce rufian mâtiné d'escroc triomphe au dénouement.

Et nous avons beau nous dire que tout cela est pour rire; nous songeons que, depuis Regnard, Alexandre Dumas fils a lancé l'épervier dans les bas-fonds où frétillent aujourd'hui les amis des Aramintes et qu'il en a ramené *Monsieur Alphonse*. Nous songeons à Mme Guichard et nous serions soulagés si Araminte, avant de rejeter à l'eau son Chevalier, le cinglait d'une réflexion dans le genre de celle qui exécute le bel Alphonse :

« Quand on pense, dit Mme Guichard, que j'allais

épouser ce pierrot-là!... Allons, va-t'en!... Tu peux garder tout ce que tu as reçu de moi, mais file! »

Weiss et Sarcey auraient objecté qu'il faut prendre Regnard tel qu'il est et à sa date, que vraiment il ne pouvait prévoir l'évolution des mœurs et le théâtre réformateur de Dumas fils. Pourquoi ne pas lui reprocher aussi de n'avoir pas la fantaisie ailée qui élève au-dessus de terre la *Comédie des méprises* de Shakespeare, tirée elle aussi des *Ménechmes* latins?

On peut répondre à cela qu'une œuvre de théâtre, lorsqu'elle est vraiment bonne, supporte toutes les comparaisons, dans la différence des génies, des temps et des pays.

9 septembre 1901.

DIDEROT

Au théâtre de l'Odéon : *Madame de la Pommeraye*, comédie en trois tableaux, d'après Diderot, de M. Paul Degouy. Les théories dramatiques et le théâtre de Diderot.

Dans ce roman, *Jacques le Fataliste*, où Diderot, imitant avec sa verve débridée la manière surveillée de Sterne, enfile et embrouille une si étourdissante mêlée d'anecdotes et de réflexions, se trouve une courte, sobre et émouvante histoire, celle de Mme de la Pommeraye et du chevalier des Arcis. Il s'en faut que cette histoire soit parfaite, mais elle contraste si heureusement avec le fatras où elle est enfouie que les critiques l'ont signalée et exaltée à l'envi. Ses caractères les plus frappants sont le dramatique de la situation et le naturel du dialogue. Il n'est donc pas surprenant qu'un jeune écrivain, M. Paul Degouy, se soit avisé de la porter à la scène. De là cette *Madame de la Pommeraye*, « comédie en trois tableaux », qu'il vient de nous offrir au théâtre de l'Odéon.

L'histoire en question est le récit d'une vengeance de femme : vengeance ingénieuse et atroce, mais qui tourne contre l'intention de celle qui l'a combinée, car elle fait le bonheur de l'homme dont elle voulait faire le malheur.

Originalité, contraste et imprévu, quelle triple

aubaine, d'abord pour un romancier et ensuite pour un dramaturge!

Mme de la Pommeraye, une jeune veuve, honnête à une époque où on l'était peu, a fini par céder à la cour assidue que lui faisait le marquis des Arcis. Leur liaison dure longtemps, mais peu à peu la dame s'aperçoit que son amant se refroidit.

Pour l'éprouver, elle lui tend un piège : elle feint elle-même de ne plus l'aimer et le lui avoue. L'amant s'empresse de reprendre la liberté qui lui est offerte. La maîtresse est profondément blessée, dans son orgueil, plus que dans son amour, notez bien ce point-ci.

Restée seule, elle combine froidement sa vengeance, en y mettant toute l'application, toute l'ingéniosité et toute la perfidie que peut contenir une tête féminine. C'est beaucoup dire, mais ce n'est pas trop, comme vous allez voir.

La dame connaît à Paris une veuve de bonne bourgeoisie provinciale, Mme Duquesnoy, que des revers de fortune ont fait rouler à la pire abjection : sous le nom de la d'Aisnon, cette veuve tient un tripot qu'elle achalande avec la beauté qui lui reste et celle de sa fille, charmante et passive. Mme de la Pommeraye fait venir cette d'Aisnon et lui promet de faire sa fortune, si elle lui obéit aveuglément.

Marché conclu. Mme de la Pommeraye installe la mère et la fille, sous leur vrai nom de Duquesnoy, dans un appartement modeste et décent, leur fait prendre des allures de dévotes et s'arrange de manière à les présenter comme par hasard au marquis des Arcis.

La beauté et la réserve de la jeune fille produisent une vive impression sur le marquis. Mme de la Pommeraye souffle sur cette flamme naissante, l'excite, l'irrite. Elle cache d'abord, puis fait reparaître la jeune fille, après cette première entrevue; elle feint de

s'intéresser à la passion croissante du marquis, même de la servir. Elle ne cache pas à son ami qu'il arrivera difficilement à ses fins — qui sont de séduire Mlle Duquesnoy par les moyens classiques, envoi de lettres et de bijoux d'abord, puis offres d'argent, — car la vertu naturelle de la mère et de la fille, soutenue par la dévotion, est au-dessus de toutes les tentations.

Peu à peu le marquis rebuté en vient à concevoir le projet d'un mariage. Son amie tombe d'accord avec lui qu'il n'a pas d'autre moyen de changer ses tourments intolérables en pure félicité. Le mariage a lieu.

Le lendemain des noces le marquis reçoit un billet de Mme de la Pommeraye, l'engageant à venir la voir. Il y court plein de reconnaissance, et elle l'accueille par ce discours :

« Marquis, apprenez à me connaître. Vous aviez acquis une honnête femme que vous n'avez pas su conserver. Cette femme, c'est moi. Elle s'est vengée en vous en faisant épouser une digne de vous. Allez-vous-en rue Traversière, à l'hôtel de Hambourg, où l'on vous apprendra le sale métier que votre femme et votre belle-mère ont exercé pendant dix ans sous le nom de d'Aisnon. »

Que va faire le marquis? Étrangler son « amie », sa femme et sa belle-mère? Quelle superbe occasion de « crime passionnel »! Même en ce temps-là, sans le jury, il ne se serait pas trouvé un tribunal pour condamner le meurtrier.

Le marquis ne s'arrête pas à cette idée. C'est un esprit calme et un cœur pitoyable. Il ne donne même pas à Mme de la Pommeraye le spectacle d'une fureur qui remplirait de joie cette vindicative personne. Il ne lui fait pas la « scène à faire »; il la quitte sans un mot et rentre chez lui.

A l'air de son visage, la belle-mère prend la fuite et

la jeune femme tombe à ses pieds. Il laisse fuir celle-là et rudoie quelque peu celle-ci, mais comme la jeune femme s'évanouit de terreur et de douleur, il la remet à ses gens sans même lever la main sur elle. Puis il fait atteler sa chaise de poste et va passer quinze jours dans une de ses terres, pour réfléchir.

Au retour, grande scène conjugale. Cette fois, la « scène à faire » est faite, et bien faite. Elle est ferme et touchante, pleine et courte. Les paroles de la jeune femme sont exactement ce qu'elles doivent être :

« Monsieur, de grâce, ne vous hâtez pas de me pardonner. Tant de filles honnêtes sont devenues de malhonnêtes femmes que peut être serais-je un exemple contraire. Je ne suis pas encore digne que vous vous rapprochiez de moi; attendez, laissez-moi seulement l'espoir du pardon », etc., etc.

Nous sommes sûrs que le marquis va être grand et généreux :

« Levez-vous, lui dit-il doucement; je vous ai pardonné : au moment même de l'injure, j'ai respecté ma femme en vous. Soyez honnête, soyez heureuse, et faites que je le sois. Levez-vous, je vous en prie, ma femme. Madame la marquise, levez-vous. Madame des Arcis, levez-vous. »

Conclusion : « Le marquis des Arcis fut un des meilleurs maris et eut une des meilleures femmes qu'il y eut au monde »,

Une femme épurée et passée à la flamme.

comme dit Fabrice dans l'*Aventurière*.

Les défauts et les qualités de ce sujet original sautent aux yeux.

Les défauts sont surtout dans le caractère de Mme de la Pommeraye. Bien que la vengeance raffinée et la perfidie ingénieuse soient choses éminemment féminines,

cette dame n'est guère vraisemblable dans les mobiles de sa conduite. Une violente peine de cœur la ferait sinon excuser, du moins comprendre, et, *telle que Diderot nous la présente*, elle ne ressent que le dépit de la vanité blessée. Dans l'épreuve qu'elle fait subir au marquis, elle étale la plus tranquille fourberie. Au cours d'une longue liaison, il n'est pas possible que cette belle nature ne se soit pas laissée entrevoir sous son vrai jour. Aussi comprenons-nous que le marquis ait saisi avec joie, bien qu'avec une parfaite politesse, l'occasion de rompre qui lui était offerte.

Malgré cela, il est visible, aux paroles que Diderot prête à la dame, qu'il trouve sa vengeance naturelle, presque légitime, et qu'il veut nous faire prendre parti. Nous ne le voulons ni ne le pouvons.

Tel est, pour le spectateur comme pour le lecteur, le défaut essentiel du sujet de Diderot, non pas tel qu'il l'a imaginé, car il ne pouvait nous le rendre vraisemblable, mais tel qu'il l'a présenté.

Il y en a d'autres, moins graves, mais encore sensibles : ainsi le caractère à la fois sommaire et compliqué du plan imaginé par la dame pour transformer les d'Aisnon en apparences d'honnêtes femmes, et surtout la passivité inexpliquée de la jeune fille.

Celui-ci, Diderot lui-même s'est chargé de le signaler. Il fait dire à l'un des personnages qui écoutent le récit de son histoire :

« Je n'ai point été satisfait de cette fille pendant tout le cours des menées de la dame de la Pommeraye et de sa mère. Pas un instant de crainte, pas le moindre signe d'incertitude, pas un remords; je l'ai vue se prêter, sans aucune répugnance, à cette longue horreur. Elle m'a semblé aussi fausse, aussi méprisable, aussi méchante que les deux autres. Si vous vouliez que cette jeune fille intéressât, il fallait nous la montrer victime

innocente et forcée de sa mère et de la Pommeraye; il fallait que les traitements les plus cruels l'entraînassent, malgré qu'elle en eût, à concourir à une suite continue de forfaits pendant une année; il fallait préparer ainsi le raccommodement de cette femme avec son mari. Quand on introduit un personnage sur la scène, il faut que son rôle soit un : or je vous demanderai si la fille qui complote avec deux scélérates est bien la femme suppliante que nous avons vue aux pieds de son mari? »

On ne saurait se juger soi-même de meilleure grâce ni avec plus de franchise.

En revanche, l'allure de ce récit dialogué est charmante et puissante, tantôt par le naturel et l'aisance, tantôt par la force et la profondeur. Il est écrit dans une langue excellente; quoique conté par une hôtesse d'auberge — ancienne élève de Saint-Cyr, à vrai dire, — il reproduit le ton de la meilleure compagnie, au temps où l'art de causer et de conter avait atteint la perfection.

Et le fonds d'idées surpasse encore la forme. Que de choses, en effet, il annonce et contient à l'état de germe! Outre que la vengeance diabolique de Mme de la Pommeraye est un sujet de drame, voire de mélodrame, nous y trouvons le sujet d'une pièce de Victorien Sardou, *Fernande*; nous y trouvons surtout le milieu et l'inspiration favoris de Dumas fils, dans le *Demi-Monde*, les *Idées de Mme Aubray* et *Monsieur Alphonse*. Il met en scène pour la première fois le repentir de la femme coupable et son rachat par le pardon. Le marquis des Arcis relevant sa femme parle un siècle d'avance le même langage que le commandant de Montaiglin ouvrant les bras à sa Raymonde :

« Créature de Dieu, être vivant et pensant, qui as failli, qui as souffert, qui te repens, qui aimes et qui implores, où veux-tu que je prenne le droit de te punir? »

Et ce que n'a pas dit la fille de Mme Duquesnoy, la nièce de la vicomtesse de Vernières, Marcelle, le dit, dans son explication avec Olivier de Jalin :

« Une fille comme moi, sans famille, sans fortune, sans autre protection qu'une parente comme Mme de Vernières, élevée dans le monde où je me trouve, si elle veut se soustraire aux influences, échapper aux suppositions, résister aux mauvais conseils et aux découragements », etc.

En transportant à la scène l'histoire dont nous venons de voir le fort et le faible, M. Paul Degouy en a respecté le caractère avec beaucoup de fidélité.

Quant aux défauts du récit, ils ont d'autant moins disparu que la forme scénique grossit tout. Elle a rendu plus sensibles l'odieux de la femme vindicative et la veulerie de la jeune fille passive. Au contraire de ce qui arrive d'habitude, — le théâtre demandant moins de développement que le roman, — la présentation de cette aventure a paru dénuée de préparations et d'explications, pauvre de psychologie et sommaire de développements.

Cette *Madame de la Pommeraye* a confirmé de nouveau la remarque souvent faite, que Diderot possède les meilleures qualités dramatiques, à commencer par le don du dialogue, dans le roman où il fait du théâtre sans y songer, et qu'il les perd dès qu'il s'applique au théâtre en connaissance de cause.

C'est qu'ici, au lieu de suivre sa nature, il est l'esclave d'un système. A l'homme qui s'abandonne succède un auteur qui se surveille. Et le système, fécond en lui-même, qu'applique cet auteur est de nature à glacer la verve la plus franche par le parti pris qui le fausse entre ses mains et que ses successeurs, heureusement pour eux, abandonnèrent.

Diderot veut rétablir au théâtre la nature et la vérité.

Il estime avec raison que la convention et le mensonge ont pris leur place, car les écrivains, au lieu d'observer directement la vie, ne font plus qu'imiter des chefs-d'œuvre inimitables, qui représentent un état social disparu ou profondément modifié. La tragédie ne sort pas des sujets mythologiques, historiques et aristocratiques; la comédie ne peint la vie de tous les jours que sous ses aspects ridicules. Diderot propose de ramener la tragédie à la réalité contemporaine et de lui offrir pour modèle la bourgeoisie, qui tient une place de plus en plus grande dans la société; il propose aussi d'appliquer la comédie aux sentiments sérieux, voire à la discussion des « points de morale les plus importants »; il propose enfin de substituer la prose aux vers.

Le genre ainsi créé par l'élargissement de la tragédie, l'élévation de la comédie et l'abaissement de la forme, il l'appelle tragédie bourgeoise ou comédie sérieuse.

Il faudra près d'un siècle pour que ce projet de réforme produise en France des œuvres viables, — le théâtre d'Augier et de Dumas fils, — mais, en attendant, il fait son chemin à l'étranger, comme beaucoup d'inventions françaises. En Allemagne, Lessing l'adopte dans sa *Dramaturgie de Hambourg*. Il dit : « Sans les exemples et les leçons de Diderot, mon goût aurait pris une tout autre direction ».

Ce qui avait le plus nui à cette réforme, c'est que Diderot avait cru pouvoir en tenter lui-même la pratique en même temps que la théorie. Il avait fait représenter le *Fils naturel* et le *Père de famille*, deux des pièces les plus mortellement ennuyeuses de notre théâtre.

Et il les avait faites aussi ennuyeuses pour deux motifs : d'abord il s'était efforcé d'y faire entrer la sensiblerie larmoyante et prêcheuse qui était la marotte de

son temps et la sienne propre; ensuite, au lieu de se détacher de lui-même pour créer des êtres vivant de leur vie propre, il s'était incarné dans des fantoches qui bavardaient, pleuraient et gesticulaient comme lui-même en ses plus mauvais jours, ceux où l'étincelant causeur se changeait en insupportable raseur.

De là ce pathos épais, qui deviendra un jour le style du mélodrame :

« Approchez, mes enfants.... Venez, Germaine; venez, Sophie. (*Il unit ses quatre enfants et il dit* :) Une belle femme, et un homme de bien sont les deux êtres les plus touchants de la nature.... Mes enfants, que le ciel vous bénisse comme je vous bénis! (*Il étend ses mains sur eux et ils s'inclinent pour recevoir sa bénédiction.*) Oh! qu'il est cruel, qu'il est doux d'être père! »

On aura remarqué les indications scéniques. Elles hachent de la sorte tout le dialogue de Diderot. C'est que, gesticulant beaucoup dans la vie, il voulait former les acteurs à son image. De là le plus ridicule excès de pantomime. Il voulait même que souvent cette pantomime tînt lieu de la parole. De là cette réflexion d'un contemporain : « Peut-être ferait-on mieux de se renfermer dans la stupidité bien rendue et bien peinte. Phèdre, par exemple, arriverait chancelante, s'assiérait sur un fauteuil, sa nourrice à ses pieds, mais elle se garderait bien de rien dire. » La critique est aussi juste que spirituelle. Et pourtant cette préoccupation de l'attitude et du geste est légitime en elle-même. Elle va réagir contre l'immobilité figée de la tragédie et de la comédie classiques, leurs longues tirades, leurs « conversations sous un lustre ». Elle produira bientôt le mouvement pittoresque du *Mariage de Figaro*.

En attendant, le pauvre Diderot s'évertuait, sans y réussir, à prouver aux Parisiens que son *Père de famille*

et son *Fils naturel* devaient les charmer et les toucher. Il leur criait sur tous les tons : « Je vous jure que c'est très beau ! » Ils s'obstinaient à bâiller ou même à siffler. Il faudra, pour imposer son système, que d'autres se mêlent de l'appliquer. *Sic vos non vobis...*

24 juin 1901.

SEDAINE

La lettre que je vais donner est d'intérêt assez général. Je la choisis, pour son tour concis et spirituel, entre plusieurs autres qui disent à peu près la même chose, mais avec plus de longueur et moins de netteté.

Mes correspondants se trouvent d'accord entre eux et avec moi pour voir dans Diderot le précurseur de la comédie moderne, la comédie de mœurs et à thèse d'Augier et de Dumas fils. Mais ils me reprochent avec ensemble d'avoir omis, à l'actif de Diderot, une conséquence notable et immédiate de ses théories, le *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine. Ici, je me sépare d'eux et il importe de dire pourquoi.

Voici d'abord la lettre :

Des Champs-Elysées, 25 juin 1901.

Monsieur,

Aux enfers, j'ai acquis la vraie philosophie, grâce à laquelle j'accepte maintenant de bon gré la critique que vous faites de mes essais dramatiques ; mais, lorsque vous dites qu'il a fallu près d'un siècle pour que ma tentative de réforme ait produit en France des œuvres viables, je viens protester au nom de mon cher ami Sedaine, empêché par sa modestie, et qui, de notre vivant, me donna tellement de satisfaction par son *Philosophe sans le savoir* que, dans

mon enthousiasme, je lui exprimai le regret que son grand âge m'empêchât de lui offrir la main de ma fille.

Sans rancune, monsieur, et, somme toute, mes remerciements pour la justice que vous me rendez.

DIDEROT.

En rattachant ainsi le petit chef-d'œuvre de Sedaine à l'influence de Diderot, mon correspondant s'est plutôt appuyé sur les dates, qui semblent, en effet, lui donner raison, que sur l'histoire de la pièce et sa nature propre.

C'est en 1748, dans les *Bijoux indiscrets*, que Diderot indique pour la première fois ses idées de réforme dramatique. Par une de ces digressions qui lui sont familières et avec son insouciance de génie prodigue, il y jette au vent une de ces idées originales et fécondes qui naissaient incessamment dans sa tête et dont une seule, cultivée avec soin et exposée avec suite, aurait suffi à toute la production d'un écrivain économe. Il revient souvent, çà et là, au hasard et à bâtons rompus, sur cette idée. Il se décide à appliquer et formuler au complet sa théorie dans le *Fils naturel* et les *Entretiens sur le « Fils naturel »*, qui sont de 1757, le *Père de famille* et le *Traité de la poésie dramatique*, qui sont de 1758. Le *Philosophe sans le savoir*, lui, est représenté en 1765.

Il y a donc priorité d'initiative au profit de Diderot. Cela veut-il dire qu'il ait notablement influencé Sedaine? S'il s'est rencontré avec Diderot, non seulement Sedaine ne lui a rien emprunté, mais encore il a ajouté quelque chose d'essentiel à la tentative manquée par son ami et réussie par lui-même.

Sedaine avait au plus haut degré le don du théâtre refusé à Diderot. Retiré dans son ermitage de la Roquette, au milieu de la famille dont il était le soutien, il composait d'instinct cette longue suite d'opéras et d'opéras-

comiques, qu'il livrait à la musique de Philidor, de Monsigny et de Grétry. Il appréciait à sa valeur cette littérature d'ordre secondaire et aurait bien préféré se donner au théâtre qui se suffit à lui-même. Mais il fallait vivre, et surtout faire vivre sa maisonnée. Pourtant, entre deux livrets, il trouvait le temps d'écrire ce *Philosophe sans le savoir*, qui devait rester unique dans sa production, mais qui marque sa place au premier rang des auteurs comiques, entre Marivaux et Beaumarchais.

L'étonnement et l'admiration furent unanimes, mais personne ne les éprouva plus sincèrement que Diderot, le moins intéressé et le moins envieux des hommes. Comme il était démonstratif, il le fit bien voir. Écoutez-le :

Sedaine donne son *Philosophe sans le savoir* : la pièce chancelle à la première représentation, et j'en suis affligé ; à la seconde, son succès va aux nues, et j'en suis transporté de joie. Le lendemain, je cours après Sedaine ; il faisait le froid le plus rigoureux ; je vais dans tous les endroits où j'espère le trouver. J'apprends qu'il est à l'extrémité du faubourg Saint-Antoine ; je m'y fais conduire ; je l'aborde, je lui jette les bras autour du cou ; la voix me manque et les larmes me coulent le long des joues : voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine froid, immobile, me regarde et me dit : *Ah! monsieur Diderot, que vous êtes beau!* Voilà l'observateur et l'homme de génie.

Mais Diderot songe-t-il à se faire la moindre part dans le succès de Sedaine, à réclamer l'honneur de lui avoir ouvert la voie? Avec l'excès d'enthousiasme qui mêle si souvent quelque ridicule à la sincérité de ses démonstrations, il s'écrie, ainsi que le rappelle mon correspondant :

« Sedaine, si tu n'étais pas si vieux, je te donnerais ma fille! »

Mais, s'il en ferait volontiers son gendre, il ne songe nullement à voir en lui un disciple. En effet, il écrit à Grimm :

Une chose qui est pour moi le mérite incroyable de la pièce, *ce qui me fait tomber les bras, me décourage, me dispense d'écrire de ma vie* et m'excusera solidement au jugement dernier, c'est ce naturel sans aucun apprêt, c'est l'éloquence la plus vigoureuse, sans l'ombre d'effort ni de rhétorique. Oui, mon ami, voilà la vérité domestique, voilà la chambre, voilà les actions et les propos des honnêtes gens, voilà la comédie. Ou cela est faux, ou cela est vrai. Si cela est faux, cela est détestable; si cela est vrai, combien il y a sur nos théâtres de choses détestables et qui passent pour sublimes!

Diderot montrait par là qu'il se rendait bien compte non seulement que la pièce de Sedaine était fort supérieure de facture à ses propres essais dramatiques, mais que, entre cette pièce et les siennes, il y avait au moins une différence capitale pour la dramaturgie. S'il n'a pas eu l'occasion de dire expressément laquelle, il ne nous est pas difficile de suppléer à son silence.

Il y avait ceci de commun entre Diderot et Sedaine que, tous deux mettaient au théâtre les drames de la vie moyenne; mais Diderot éliminant avec soin la partie comique, les traitait uniquement au point de vue sérieux. Par là, il en faisait des *tragédies bourgeoises*. Sedaine, au contraire, mettant en œuvre et en lumière ce qu'il y trouvait de plaisant, à côté du sérieux, en faisait des *comédies sérieuses*.

Et comme il est bien rare qu'une invention soit l'œuvre d'un seul, Sedaine mêlait dans son petit chef-d'œuvre nombre de choses qui avaient été pressenties, indiquées ou essayées avant lui.

La comédie sérieuse se trouvait déjà dans le théâtre de Marivaux, par le mélange du sourire et de la ten-

dresse, même par la peinture de la souffrance atténuée, ainsi dans la *Mère confidente*, qui est de 1735 ; mais elle s'y bornait à l'analyse sentimentale, prenant tout son intérêt dans le cœur des personnages et ne demandant rien aux événements extérieurs.

Elle était aussi dans le théâtre de La Chaussée, qui va de 1733 à 1756, mais qui conserve la forme du vers, s'interdit le plus petit mot pour rire et noie l'intérêt des sujets dans un pathos diffus et douceâtre, qui allait devenir bien vite plus injouable et plus illisible encore que le théâtre de Diderot.

Surtout, elle se trouvait formulée avec toute la précision désirable par un des hommes qui ont eu, avec Diderot, le plus d'idées sur toutes choses, par Voltaire, aussi clair que Diderot était fumeux.

Voltaire avait écrit en 1738, dans la préface de son *Enfant prodigue* :

Si la comédie doit être la représentation des mœurs, cette pièce semble être assez de ce caractère. On y voit un mélange de sérieux et de plaisant, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée : souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n'est si commun qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure, le fils se moque des deux, et quelques parents prennent part différemment à la scène. On raille très souvent dans une chambre ce qui attendrit dans la chambre voisine, et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure.

A l'appui de son dire, Voltaire racontait cette petite anecdote :

Une dame très respectable, étant un jour au chevet d'une de ses filles, qui était en danger de mort, entourée de toute sa famille, s'écriait en fondant en larmes :

« Mon Dieu, rendez-la moi et prenez tous mes autres enfants ! »

Un homme qui avait épousé une autre de ses filles s'approcha d'elle et, la tirant par la manche :

« Madame, dit-il, les gendres en sont-ils? »

Le sang-froid et le comique avec lequel il prononça ces paroles fit un tel effet sur cette dame affligée qu'elle sortit en éclatant de rire : tout le monde la suivit en riant et la malade, ayant su de quoi il était question, se mit à rire plus fort que les autres.

Au demeurant, Voltaire ne tirait aucune théorie de sa remarque et de son anecdote. Beaucoup moins affirmatif que ne le sera Diderot, il se contentait de conclure :

Nous n'inférons pas de là que toute comédie doive avoir des scènes de bouffonnerie et des scènes attendrissantes. Il y a beaucoup de très bonnes pièces où il ne règne que de la gaieté; d'autres où l'attendrissement va jusqu'aux larmes. Il ne faut donner l'exclusion à aucun genre, et, si l'on me demandait quel genre est le meilleur, je répondrais : « Celui qui est le mieux traité ».

C'est parler d'or, mais combien rare est un pareil langage! Il n'est guère d'écrivains, originaux ou critiques, qui ne cèdent à la tentation du système. Les premiers revendiquent avec âpreté l'honneur de l'invention, alors que le plus souvent ils profitent d'un travail commun; les seconds ordonnent ceci et défendent cela, alors que leur rôle est surtout de comprendre pour expliquer. Toutes les réformes, toutes les innovations littéraires sont le résultat d'un effort confus, que poursuivent dans le même temps une foule d'esprits. Ils élaborent les idées et les sentiments d'une époque, d'une société, d'une civilisation. Cette matière est à tous et à personne; nul ne la crée et, sans elle, aucun ne produirait rien. Mais il finit par se trouver quelqu'un qui voit plus clair dans le brouillard des aspirations communes. Il formule jusqu'à l'évidence ce que

tous sentent confusément. Il l'atteste par une œuvre ou un manifeste. Comme, dit Voltaire, il traite bien ce que les autres traitaient mal, c'est-à-dire qu'il a du talent, seule chose qui compte en littérature et en art. S'il est modeste, il dit comme La Bruyère : « Je rends au public ce qu'il m'a prêté ». S'il est vaniteux, il crie au miracle et se proclame le dieu d'une religion nouvelle.

Sedaine avait le don du théâtre, et il était modeste. Avec un mérite de style au-dessous de l'ordinaire, il a réussi complètement et sans effort ce qu'avaient à moitié ou tout à fait manqué Marivaux et La Chaussée, Voltaire et Diderot. En faire le disciple de celui-ci tout seul ou même de tous ceux-là serait également injuste. Bonnement, sans y penser, il trouva la comédie moderne sous sa forme sérieuse, tandis que Beaumarchais va la trouver sous sa forme plaisante. Et ni l'un ni l'autre ne s'est pleinement rendu compte de ce qu'il faisait.

En résumé, le *Philosophe sans le savoir* nous offre un peu de tout ce que nous avons pu voir, de Marivaux à Diderot. Le sujet est sérieux : il met en scène les angoisses qu'un duel cause dans une famille. Il est plaisant : cette famille va conclure un mariage d'amour égayé par les espièglerie d'une jeune fille et les ridicules d'une noble parente de province. Il continue la grande tradition de l'ancien répertoire en mettant des caractères aux prises : un père bon et ferme, un fils léger et généreux, une jeune fille aimante et pudique, un fidèle domestique — cet Antoine, qui va pulluler désormais dans le théâtre futur et dont Noël, de *La joie fait peur*, sera le type définitif. Il renouvelle la comédie de mœurs par cette peinture attentive des conditions dont Diderot voulait faire désormais le but non seulement principal, ce qui est juste, mais unique,

ce qui est faux, de la comédie nouvelle : M. Vanderk père est un commerçant et, si son caractère se marque dans la manière dont il pratique sa condition, l'effet de sa condition sur son caractère n'est pas moindre. Il fait un usage simple d'une intrigue ingénieuse. Enfin et surtout, imprégné de sensibilité, il traduit l'esprit d'un temps, mais avec naturel et mesure.

Tels sont, ce me semble, le mérite supérieur et la rare originalité du *Philosophe sans le savoir*. Ils obligent à y voir une pièce à part, qui fait aboutir au complet un mouvement que Diderot menait pour une part, mais qu'il ne dominait pas assez complètement pour qu'il soit possible de voir dans Sedaine son disciple. Entre eux, il y a eu rencontre, mais pas imitation.

1er juillet 1901.

COMÉDIENS D'ANCIEN RÉGIME

LA VESTRIS ET LES SAINT-VAL

Mlle Contat dans le *14 Juillet* de M. Romain Rolland. — Que son personnage eût plutôt convenu à Mme Vestris. — Mme Vestris à Stuttgart; son mariage. — Elle entre à la Comédie-Française par la protection du duc de Duras. — Sa lutte contre Mlle de Saint-Val aînée; radiation et exil de celle-ci. — Sa lutte contre Mlle de Saint-Val cadette; soumission de celle-ci et réconciliation des deux actrices. — Mme Vestris pendant la Révolution. — Retraite de Mlle de Saint-Val cadette à l'île Saint-Honorat.

Dans le curieux *14 Juillet* qu'il vient de donner à la Renaissance-Gémier, M. Romain Rolland, habituellement fort soucieux de l'exactitude historique, nous a surpris en la traitant de façon cavalière sur un point où il lui eût été facile d'être vrai. Il prête à Louise-Françoise Contat, l'actrice de la Comédie-Française, des sentiments et une attitude qui sont juste le contraire de ceux qu'on lui connaît au début de la Révolution. La femme qu'il nous montre enflammée pour les idées nouvelles et jouant à la Théroigne de Méricourt, resta fidèle à l'ancien régime et faillit payer cette fidélité de la vie.

Il aurait suffi à M. Rolland, pour trouver une comédienne capable de bien remplir l'emploi d'allumée et d'allumeuse révolutionnaire, de chercher à la Comédie-Française parmi les camarades de Mlle Contat. L'une de ces dames, en effet, tint cet emploi dans des conditions qui font d'elle un cas des plus démonstratifs. Il

est vrai que les motifs de sa passion furent moins purs et prêtaient moins au symbole que la conversion arbitraire de Mlle Contat. Je veux parler de Françoise-Rose Gourgaud, dame Vestris.

M. Romain Rolland m'a conduit à m'occuper d'elle, justement, parce qu'il l'a passée sous silence. Si vous voulez bien parcourir avec moi l'histoire de la dame, vous verrez qu'elle est digne d'attention. Puis elle a eu de bruyants démêlés avec ses camarades, les sœurs Saint-Val, et ceci forme encore un piquant épisode de mœurs théâtrales. Cet épisode me revenait en mémoire ces jours derniers, pendant les loisirs dramatiques de la semaine sainte, à l'endroit même où il eut son dénouement, aux îles de Lérins, sur la Côte d'Azur.

Mme Vestris a fait grand bruit dans l'histoire intérieure d'une troupe à laquelle on n'a jamais pu reprocher un excès de silence. Admise à la Comédie en 1769, elle arrivait de Stuttgart, où elle faisait partie d'une troupe française au service du duc de Wurtemberg. Fort belle, elle y était devenue la favorite du prince, mais en même temps elle favorisait de ses bontés son camarade Angiolo Vestris, un frère du fameux *Dieu de la danse*. Le duc les surprenait en tête à tête et se vengeait doublement, d'abord en obligeant l'infidèle et son complice à s'épouser, puis en les renvoyant en France. Mme Vestris n'était pas de ces femmes qui restent longtemps dans l'embarras. Aussitôt arrivée à Paris, elle s'était débarrassée du mari imposé et était allée trouver le duc de Duras, l'un des quatre gentilshommes de la Chambre, auxquels appartenait la haute direction de la Comédie. Elle avait conté ses malheurs à ce noble vieillard, dans la mesure et de la manière qu'il fallait pour l'intéresser à son sort, et elle avait sollicité un ordre de début à la Comédie, où le retrait de Mlle Clairon laissait une belle

place à prendre, l'emploi des reines tragiques, ou du moins à partager, car il était tenu en chef par une actrice excellente, Mlle de Saint-Val aînée.

Le duc de Duras témoignait le plus vif intérêt à la touchante solliciteuse. Non seulement il délivrait en sa faveur l'ordre désiré, mais, pour la préparer à l'épreuve décisive, il lui faisait jouer Hermione à titre d'essai, sur le théâtre des Menus-Plaisirs, dans une représentation organisée exprès pour elle, avec Lekain dans Oreste et Molé dans Pyrrhus. Puis, ne la trouvant pas encore assez prête, il lui faisait donner pendant plusieurs mois par Lekain des leçons grassement payées sur la caisse des Menus. Enfin, il la jugeait capable d'affronter l'épreuve. Elle était admise, aux applaudissements du public, car elle ne manquait pas de talent et la protection dont elle était l'objet n'avait pas encore pris le caractère d'une partialité scandaleuse.

Toutefois, la malignité du parterre ne tardait pas à constater que la dame était exceptionnellement habile à se procurer de puissants appuis. Il n'avait pas suffi à Mme Vestris de gagner le duc de Duras à sa cause; elle s'était assuré aussi la protection puissante et éclatante du premier ministre, le duc de Choiseul. Au moment où l'actrice allait faire son troisième début, de graves affaires empêchaient le ministre d'y assister. Il n'hésitait pas à le faire différer jusqu'à ce qu'il fût libre. Le jour venu, l'actrice paraissait dans le rôle de Zaïre, sous un magnifique costume qu'elle tenait de la générosité ministérielle, ainsi qu'elle avait eu soin de le faire savoir.

Moins de deux mois après ces débuts, Mme Vestris était admise, par ordre, sociétaire à demi-part. La voilà dans la place : comptez sur elle pour s'en rendre maîtresse.

Elle a pour chef d'emploi, comme on vient de le voir,

Mlle de Saint-Val aînée, tragédienne de premier ordre, qu'elle ne saurait égaler. Elle va donc l'évincer par une série de manœuvres, d'abord sournoises, puis brutales. Mlle de Saint-Val est de santé délicate et souvent obligée de se reposer. En ce cas, Mme Vestris la double. De la sorte elle s'insinue peu à peu dans les rôles de sa camarade. Lorsqu'elle s'y est à peu près établie, elle refuse de les rendre. Protestation de Mlle de Saint-Val et intervention de l'autorité supérieure, au profit de Mme Vestris, naturellement. Par ordre, l'intendant des Menus-Plaisirs, le docile et plaintif Papillon de la Ferté, vient à la Comédie régler le répertoire et il attribue d'autorité à Mme Vestris les plus beaux rôles de Mlle de Saint-Val, avec menace pour celle ci, au cas où elle essayerait de les reprendre, d'être enfermée à la prison du For-l'Évêque.

Outrée de colère, Mlle de Saint-Val publie un mémoire nourri et mordant qui dévoile les intrigues de Mme Vestris et la partialité du duc de Duras. Le parterre prend parti pour Mlle de Saint-Val et siffle Mme Vestris; le duc fait tripler la garde pour imposer silence aux partisans de Mme Vestris. La troupe de la Comédie se partage en deux camps : le plus nombreux, sous la conduite de Molé, tient pour le droit, si outrageusement violé en la personne de Mlle de Saint-Val; le moins nombreux, sur le conseil de Préville, incline à ne pas désobliger le duc de Duras, protecteur de Mme Vestris. Mais les menaces violentes du duc et les négociations discrètes de Papillon déplacent la majorité. Finalement, la Comédie prête les mains à la plus révoltante injustice : par délibération du 22 juillet 1779, elle « supplie Sa Majesté de lui permettre de cesser toute espèce de service avec Mlle de Saint-Val ».

Rien de tel qu'un vieillard amoureux pour aller jusqu'au bout d'une sottise, même d'une vilenie : le

même jour, le duc de Duras signifiait à Mlle de Saint-Val un ordre royal par lequel elle était rayée des cadres de la Comédie, et — fait unique dans l'histoire du théâtre — exilée en Beauvaisis.

Et le parterre?

Le parterre commence par faire un beau vacarme. Quand Mme Vestris reparaît, elle est sifflée et huée. Cela continue pendant une longue série de soirées, mais la dame est impudente et la garde la défend contre les avanies trop directes. Sa ténacité finit par lasser les opposants. Les manifestations se font de plus en plus timides et espacées; elle s'impose enfin au public.

Mais il restait une Saint-Val à la Comédie, la cadette. Celle-ci avait été admise deux ans avant la radiation de sa sœur. Au théâtre surtout, le chacun pour soi, même entre sœurs, est la plus fréquente règle de conduite. L'aînée avait eu beau presser la cadette de la suivre dans la retraite, la cadette avait fait la sourde oreille. Malheureusement, Saint-Val cadette était tragédienne, comme son aînée, et, comme elle, avait beaucoup de talent. Ainsi qu'elle aurait dû le prévoir, Mme Vestris se tournait contre elle et, avec l'appui du vieux Duras, protecteur héroïque, la dépouillait de ses rôles, comme l'aînée La malheureuse cadette patientait et se résignait longtemps, mais, à la fin, elle n'y tenait plus et elle donnait sa démission par une lettre à ses camarades qui se terminait ainsi :

« Je ferai, d'ici à Pâques, le service dont vous avez besoin; mais, passé ce temps, je compte sur ma liberté parce que rien au monde ne me ferait rester à la Comédie-Française comme j'y suis. Je dois procurer à Mme Vestris le plaisir de dire : Je me suis défaite des deux sœurs. »

Le parterre avait pardonné à Mme Vestris, mais il

aimait Saint-Val cadette. Il voulait donc garder et Saint-Val cadette et Vestris. Or, malgré sa lettre, noble et définitive, Saint-Val cadette ne demandait qu'à rester. Un mois après cette lettre, le 24 février 1784, Vestris et Saint Val cadette paraissaient dans la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*. Par hasard ou arrangement, les deux actrices se trouvaient côte à côte dans le défilé et, selon l'usage, après avoir salué le public, elles devaient se saluer entre elles. Elles échangèrent ce salut, de façon très digne, puis elles se tendirent la main. Était-ce élan de générosité, calcul d'intérêt ou impulsion de cabotinage? Un peu de tout cela, sans doute. Le parterre avait ainsi sous les yeux un spectacle touchant par lui-même et qui répondait à ses désirs. Double aubaine pour un public de théâtre. Il scella cette réconciliation par des applaudissements enthousiastes.

L'avenir réservait à Saint-Val cadette, pour ces traverses de carrière, une compensation imprévue et toute au profit de l'art. En province, où elle était restée longtemps, elle n'avait joué que la comédie et à Paris que la tragédie. Lorsque Beaumarchais eut à distribuer son *Mariage de Figaro*, il avait songé d'abord à Mlle d'Oligny, pour tenir le rôle de la comtesse Alma viva, mais l'actrice prenait sa retraite. Il se souvenait alors que la tragédienne Saint-Val cadette avait excellé dans la comédie. C'était son affaire, pour un rôle où, selon ses propres expressions, il faut « une sensibilité réprimée et une colère modérée », c'est-à dire un mélange de comique et de tragique. Il s'empressa de le lui confier et il n'eut pas à s'en repentir. En rédigeant son bulletin de victoire, il écrivait :

« Ce rôle, un des plus difficiles de la pièce, a fait infiniment d'honneur au grand talent de Mlle de Saint Val cadette. »

Mais voici, pour reprendre le mot solennel du P. Lacordaire, que « l'éternité sonne 1789 ». La débâcle de l'ancien régime commence. Le joyeux défilé du quatrième acte dans le *Mariage de Figaro*, ce défilé symbolique où brille la fleur suprême d'une société agonisante, se met en marche vers l'exil et l'échafaud. Que deviennent les personnages de notre histoire?

Le duc de Duras vient de mourir et, avec lui, disparaît un des plus complets échantillons de cette sorte de gens qui, selon le mot de Beaumarchais, s'étaient « donné la peine de naître » : il a été maréchal de France sans avoir servi et membre de l'Académie française sans avoir écrit.

Papillon de la Ferté est exécuté, le 7 juillet 1794, sur la place de la Barrière-Renversée, ci-devant barrière du Trône.

Mlle de Saint-Val aînée se trouve à même, si elle le veut, de prendre sa revanche, mais elle a encore plus de fierté que de rancune. Le 27 septembre 1789, le rédacteur du journal *les Révolutions de Paris*, Prudhomme, fait appel aux comédiens français « pour qu'ils aient à réintégrer Mlle de Saint-Val aînée dans son ancienne position de sociétaire, dont un acte tyrannique l'a dépossédée ». Le 16 octobre suivant, dans une lettre adressée à la *Chronique de Paris*, l'actrice déclare « que, si elle remonte sur la scène, à la demande du public, ce sera sur un tout autre théâtre que le Théâtre-Français, qui l'a repoussée comme sujet *dangereux* et *fautif* ». Elle tiendra parole et c'est chez la Montansier, sur la scène du Palais-Royal, qu'elle reparaîtra, en 1791.

Mlle de Saint-Val cadette refuse de prendre parti au moment de la scission qui s'opère à la Comédie en 1791, entre les partisans et les adversaires de la Révolution. Elle demande sa retraite et l'obtient. Aussitôt

après, effrayée par la tournure que prennent les événements, elle quitte Paris et fuit d'un coup à l'extrémité de la France, vers son pays natal, la Provence, où elle fait la morte. Nous l'y retrouverons tout à l'heure.

Mme Vestris, elle, n'est pas la femme de ces timidités. La lutte est son élément et l'on a vu qu'elle y porte peu de scrupules. Elle doit tout à l'ancien régime, au bon plaisir, à la faveur de la cour. Mais tout cela est bien menacé. Avec le coup d'œil sûr des combatifs et des arrivistes, elle voit la victoire prochaine de la Révolution. La protégée du vieux Duras se met donc, autant qu'il est en son pouvoir, à la tête du mouvement révolutionnaire. Elle se range avec ceux de ses camarades qui se séparent de la majorité de la troupe demeurée royaliste. Laissant celle-ci dans la salle de l'ancien Théâtre Français, aujourd'hui l'Odéon, où le Comité de salut public la fera bientôt arrêter, les dissidents s'en vont rue Richelieu fonder un nouveau théâtre, dans la salle qui finira par abriter, en 1799, la Comédie reconstituée.

Le chef de cette minorité républicaine est Dugazon. Or, Dugazon est le propre frère de Mme Vestris. Il était entré à la Comédie en 1771 par la protection de sa sœur, c'est-à-dire de Duras, qui l'avait imposé de haute lutte à la résistance des comédiens. Le comité, en effet, comme l'écrit dans son journal Papillon de la Ferté, « représentait que la réception (à ce moment) du sieur Dugazon était contraire aux règlements, les supérieurs ne devant faire débuter personne dans les emplois remplis ». Duras surmontait « les plus grandes difficultés » pour complaire à Mme Vestris et l'ordre d'essai de Dugazon était signé.

Ainsi, deux coups d'État opérés, au nom du roi, l'un pour le frère, l'autre pour la sœur. Depuis, la reine avait témoigné une faveur toute spéciale au frère et à

la sœur. En conséquence, dès que le frère et la sœur n'avaient plus rien à espérer du roi et de la reine, ils se tournaient contre la reine et le roi. Nobles natures!

Eh bien! pour revenir au *14 Juillet* de M. Romain Rolland, ne verrions-nous pas mieux Mme Vestris à la prise de la Bastille que Mlle Contat, qui n'eut peut-être pas autant de tête, mais qui eut certainement une moindre indépendance du cœur?

Finissons-en avec la dame Vestris. Embrassée avec tant d'ardeur, la Révolution lui fut moins favorable que l'ancien régime, si délibérément lâché. De 1791 à la réunion de 1799, son talent déclinait vite. Pourtant, elle était admise dans la Comédie reconstituée, sans doute comme sœur de Dugazon. Mais un public renouvelé ne la jugeait plus sur son ancienne réputation et d'après sa parenté. Il lui témoignait tant de froideur qu'elle prenait bientôt sa retraite. Du Palais-Royal, Saint-Val aînée n'eut que le jardin à traverser pour assister à la déchéance de son ennemie.

Et Saint-Val cadette?

Saint-Val cadette habite en ce moment une petite île et, dans cette petite île, un gros château, en face de Cannes, à Saint-Honorat, l'une des deux îles de Lérins, siège, jusqu'aux dernières années du XVIIIe siècle, d'un monastère célèbre, que ce château défendait. L'île a été mise en vente, comme bien national, et Saint-Val l'a achetée.

La comédienne se trouvait, en effet, dans le voisinage, à Coursegoules, son village natal. Elle était venue s'y réfugier, dès sa retraite, mue par cette sorte d'instinct qui ramène au nid l'oiseau en danger. Puis Coursegoules était au plus loin de Paris et au plus près de l'Italie. La tempête révolutionnaire y soufflait moins fort et, en cas de danger pressant, on pouvait en quelques pas

franchir la frontière. La comédienne y était née d'une excellente famille, les Alziary de Roquefort : son père était chevalier de Saint Louis, et sa mère, Marie-Geneviève de Gazagnaire, avait été attachée à la personne de la reine Marie Leczinska.

Pourquoi avait-elle acheté Saint-Honorat? A cause de la noble forteresse qui le domine et pour jouer à la châtelaine? Le moment eût été mal choisi pour se poser en ci-devant. Quant au séjour en lui-même, il était tout le contraire d'un lieu de plaisance pour une femme habituée au luxe et aux plus délicates recherches de la vie. Nous y admirons aujourd'hui un beau spécimen de l'architecture militaire au XIIIe siècle, mais en 1791 le goût de l'archéologie était encore à naître. Tenons pour assuré que Mlle de Saint-Val cadette, redevenue Marie-Blanche Alziary de Roquefort, ne vit dans Saint-Honorat qu'un refuge encore plus sûr que Coursegoules et dans le donjon que le seul bâtiment logeable de l'île. Les autres parties du monastère étaient en ruines. Dans celle-ci, demeurée intacte, on n'avait pas à craindre de surprise, car du sommet on surveillait la côte et, en quelques coups de rame, on était en Italie. Depuis que les moines ne redoutaient plus les attaques des Sarrasins, ils avaient divisé en cellules la salle d'armes qui occupait le dernier étage du château. C'est dans ces cellules monastiques que la comédienne s'installa.

A l'intérieur, le château n'a pas changé depuis 1791, et il est construit de manière à traverser encore de longs siècles. Il se compose de deux puissantes tours carrées, formant retrait l'une sur l'autre, pour se flanquer mutuellement, et dont la mer baigne le pied. Couronnées de mâchicoulis et percées d'étroites meurtrières, elles sont construites en superbes pierres de taille, soigneusement appareillées. Le temps les a revêtues d'une

patine dorée et leur silhouette robuste se détache vigoureusement sur le bleu de la mer et du ciel.

Au rez-de-chaussée se trouve une cour à ciel ouvert, encadrée d'arcades ogivales, qui conduit aux ruines d'une chapelle et d'un réfectoire. Au-dessus était la bibliothèque, une des plus riches de la chrétienté. Mérimée, qui visitait le château en 1835, a vu aux étages supérieurs « un grand nombre de chambres, quelques-unes ornées dans le goût de la Renaissance, d'autres encore plus modernes, partout une multitude d'escaliers dérobés, de corridors qui se croisent d'une manière bizarre », bref « un château d'Anne Radcliffe ». Il ajoute : « Quelques chambres sont encore lambrissées dans le goût du XVIIIe siècle, et plusieurs dessus de portes peints offrent des bergers et des bergères dans le style de Vanloo, décoration qu'on ne s'attend guère à trouver chez des moines ».

Quand j'ai vu le château, je n'y ai plus rien trouvé des aménagements ainsi décrits par Mérimée. Depuis 1830, où Mlle de Saint-Val la vendit, l'île a souvent changé de propriétaires. Elle passait d'abord aux mains d'un habitant de Vallauris, M. Sicard, qui la conservait jusqu'en 1856. Ce M. Sicard était apparenté à la famille de M. Victorien Sardou, et le célèbre dramaturge eut un moment l'idée d'acquérir l'île, avec le « château d'Anne Radcliffe », dont le romantisme l'avait séduit. Sardou successeur de Saint-Val, cela se suivait bien. Un ministre anglican, M. Sims, concluait l'affaire, pour un prix modique, et mourait un an après. De 1857 à 1859, plusieurs ventes et reventes. L'île, qui vaudrait aujourd'hui plus d'un million, ne trouvait pas preneur à soixante-dix mille francs. Enfin l'évêque de Fréjus l'achetait et la cédait à des bénédictins. Ceux-ci y ont installé une colonie agricole et ont relevé une partie des bâtiments conventuels. Ce sont eux, sans

doute, qui ont détruit, comme inutiles ou profanes, peintures comprises, les chambres installées dans le château, d'autant plus que, au rapport de Mérimée, ces chambres étaient « construites de plâtras ou de cloisons légères, quelques-unes même en bois ».

Que l'île sainte soit revenue à des mains pieuses, rien de mieux, mais je regrette dans le château ce qui a disparu. Ce n'est pas Victorien Sardou qui aurait détruit la complication amusante du vieux logis monacal, militaire et théâtral. Il en aurait plutôt ajouté.

Une tradition répandue dans le pays attribue expressément au séjour de la Saint-Val les peintures galantes dans lesquelles ce mécréant de Mérimée n'était pas fâché de voir l'œuvre des moines. En revanche, un écrivain contemporain, M. Stephen Liégeard, admire fort l'œuvre des moines présentement installés dans l'île, et le séjour de la Saint-Val lui fait l'effet d'une « profanation ». Voilà un bien gros mot pour la pauvre comédienne. Il ajoute : « Elle avait fait de la chapelle son boudoir et de la sainte table l'appui de son balcon ». Ainsi, elle aurait devancé nos modernes esthètes dans leurs fantaisies mystico-galantes.

C'est prêter gratuitement à la comédienne des goûts qui n'étaient ceux de personne à la date où elle vivait et il suffit d'un coup d'œil sur le château pour trouver la phrase de M. Liégeard plus pieuse d'intention qu'exacte de fait. La chapelle est au rez-de-chaussée et Mlle de Saint-Val habitait l'étage supérieur. Cette chapelle, depuis longtemps ruinée, est parfaitement impropre à faire un boudoir. Quant au balcon, on ne voit guère où il aurait pris place sur ces murs couronnés de puissants créneaux et percés de meurtrières aussi profondes qu'étroites.

Non, Mlle de Saint-Val n'était pas venue à Saint-

Honorat pour le plaisir d'y commettre un sacrilège. Croyante, comme on le verra, et ne demandant qu'à devenir pieuse, dès que cela lui sera possible, elle n'avait d'autre but, en occupant un petit coin dans l'énorme château des moines, que de s'y mettre à l'abri. Elle y vivait plus que simplement, avec les produits de l'île : blé, vin, olives, etc., et un peu de viande que son domestique allait, de temps en temps, acheter pour elle à Cannes. Elle ne songeait guère à se divertir, à une époque où tout le monde tremblait et où personne ne s'amusait.

Dans le même temps, se trouvait réfugié à Grasse, pour les mêmes causes qu'elle, un grand artiste qu'elle avait certainement connu à Paris, car il était son compatriote et grand amateur de théâtre, le peintre Fragonard. A l'approche des jours sanglants, il avait pris peur, lui aussi, et, comme la Saint-Val, avait gagné en hâte le pays natal, emportant avec lui quatre panneaux commandés par la Dubarry pour son château de Louveciennes. Accueilli par son ami Maurel, il avait reconnu cette hospitalité en lui offrant ces panneaux pour décorer son salon. Le salon était à pans coupés et présentait cinq surfaces égales. Fragonard avait donc exécuté un cinquième panneau, pour la symétrie. Telle est l'origine des fameux « Fragonards de Grasse », aujourd'hui passés en Amérique. Le peintre aurait appris, durant son séjour chez son ami Maurel, que Saint-Val, la brillante Saint-Val cadette, s'était réfugiée à Saint-Honorat. Il serait allé la voir, et, pour lui mettre quelque chose de riant sous les yeux, il aurait décoré par larges touches quelques-unes des pièces où elle s'était installée. De là ces trumeaux galants que Mérimée a vus et qui n'existent plus.

Au demeurant, l'île Saint-Honorat devait sembler farouche, sinistre, d'une mortelle tristesse, pour qui

n'attachait pas le même prix que nous à la beauté de la mer et du ciel, à la solitude, à la plainte éternelle du vent dans les pins, en un mot au décor de nature dont le romantisme a répandu l'admiration. Or, le romantisme était encore à naître en 1791, tout comme le dilettantisme esthétique. Plate et étroite, avec ses trois kilomètres de tour, Saint-Honorat n'était guère que le préau d'une prison. La végétation, touffue et riante dans Sainte-Marguerite, l'île sœur, est ici rare et sombre : il n'y a que des oliviers aux branches bizarrement tordues et des pins couchés en tous sens par le vent de mer. Imaginez les rêveries de celle qui incarna la comtesse Almaviva, de l'ancienne maîtresse du chevalier de Boufflers et de plusieurs autres, tandis qu'elle se promenait au milieu de cette forêt dantesque en miniature, l'œil et l'oreille au guet, se demandant à toute heure si quelque Brutus de Cannes n'allait pas venir l'arrêter, pour l'envoyer à Paris rejoindre à la prison des Madelonnettes ses camarades, les ci-devant comédiens du roi.

La preuve que la comédienne n'était pas à Saint-Honorat pour son plaisir, c'est que, aussitôt après Thermidor et la chute de Robespierre, elle s'empressait de reprendre le chemin de Paris et s'engageait dans la troupe de la Montansier, aux côtés de sa sœur aînée.

Les deux Saint-Val étaient brouillées, comme on l'a vu, mais il s'était passé tant de choses depuis l'affaire Vestris! Elles commencèrent par se battre froid, mais un soir, jouant dans la même pièce, à un moment où leurs rôles voulaient qu'elles tombassent aux bras l'une de l'autre, le public cria : *bis!* avec tant de chaleur que les sœurs ennemies, cédant à l'effet de la situation, à l'impulsion de la salle, à leur propre émotion et à l'instinct du théâtre — je n'ose plus parler de cabotinage, — se réconcilièrent pour tout de bon.

Saint-Val cadette avait décidément le goût de ces situations à effet sûr et on rappelle qu'elle en avait fait autant avec Vestris.

En 1802, elle partait pour Saint-Pétersbourg, mais les Russes, qui ne l'avaient pas vue jeune et ne s'étaient pas habitués à la voir vieillir, la trouvaient marquée. Sagement, elle revenait en France, après quelques belles recettes et avec force présents. On n'entendait plus parler d'elle jusqu'en 1817, où elle donnait une représentation fructueuse à son bénéfice. Elle avait soixante-cinq ans et elle était riche. Elle reprenait alors le chemin de la Provence et se fixait à Draguignan, sous le nom de Mme de Saint-Ereyx, chez un de ses neveux, conseiller de préfecture. Elle y mourait en 1836, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, en laissant derrière elle une suave odeur de piété et de bienfaisance. Saint-Ereyx était le nom d'un de ses amants. On voit que, dès cette époque, les comédiennes retirées aimaient à prendre une particule et à rendre le pain bénit.

Ainsi finit la véridique histoire de Mlle de Saint-Val cadette, née Marie-Blanche Alziary de Roquefort et morte de Saint Ereyx.

7 avril 1902.

LES GRANDS ACTEURS TRAGIQUES DU XVIIIe SIÈCLE

A propos de Mlles Lecouvreur, Clairon et des grands acteurs tragiques d'autrefois. — Qu'il est impossible de se faire une opinion sur leur talent. — Que chaque époque aime un naturel différent dans la tragédie. — En quoi consiste ce naturel. — De la tradition théâtrale : ce qu'il faut en rejeter et en conserver. — Le panache et la simplicité dans la tragédie. — Le personnage sympathique au théâtre : une lettre de M. Paul Hervieu. — Le réalisme dans le théâtre contemporain.

Ce que je disais lundi dernier de Mlle Clairon me vaut d'un correspondant anonyme une question qui mérite d'être examinée, car elle dépasse la célèbre tragédienne et touche à un sujet d'intérêt permanent.

Voici l'essentiel de sa lettre :

... Vous dites de Mlle Clairon : « Elle se faisait honneur d'avoir réformé la diction tragique dans le sens du naturel, et cette réforme avait été réalisée avant elle par Adrienne Lecouvreur ». Vous seriez bien aimable de nous dire en quoi consistait au juste cette réforme dont il est souvent question et dont je ne trouve nulle part une définition satisfaisante.

J'ai lu les mémoires de l'actrice et le livre que Edmond de Goncourt lui a consacré ; j'ai lu votre propre étude sur Adrienne Lecouvreur et ni eux, ni vous, monsieur, — pardonnez-moi ma franchise, — ne nous avez donné cette définition.

J'ajouterai que je ne vois guère en quoi peut consister

le naturel dans la tragédie, car la tragédie n'est pas un genre naturel. Vous étiez, comme moi, au banquet que les admirateurs de Mounet-Sully lui offrirent, il y a quatre ou cinq ans. A l'heure des toasts, celui qui obtint le plus de succès fut celui de Sarcey. Vous ne l'aurez certainement pas oublié. Le critique disait à l'acteur :

« Ce que j'aime en vous, mon cher Mounet, ce n'est pas seulement votre sincérité, même quand elle s'égare, c'est votre noblesse de jeu et votre ampleur de diction, votre panache. Aujourd'hui on prétend jouer *nature*, même dans la tragédie. C'est une erreur! Je n'aime *nature* que les côtelettes, ou plutôt je les aimais, car je suis végétarien à cette heure. Il ne faut pas jouer *nature* la tragédie,... etc. »

Qu'en pensez-vous, monsieur? Vous nous parlez souvent de naturel. Qu'entendez-vous par là dans la tragédie? Faut-il la dire ou la déclamer, la parler ou la chanter?...

Mon correspondant soulève là une des questions les plus malaisées et les plus obscures qu'il y ait au théâtre. Je vais tâcher d'y répondre dans la mesure du possible.

Quiconque a étudié l'histoire dramatique ou simplement qui a réfléchi un peu sur l'art théâtral arrive vite à cette conclusion négative qu'il est radicalement impossible de se faire une opinion personnelle sur le talent des acteurs d'autrefois. Nous sommes obligés d'en croire sur parole les contemporains; il n'y a pas moyen d'en appeler de leurs jugements.

En effet, de quoi s'agit il en l'espèce? De ce qu'il y a de plus fugitif au monde, de sons, d'intonations, d'inflexions, *flatus vocis* :

Le moment où je parle est déjà loin de moi.

Nous avons inventé le phonographe, qui prétend conserver la voix. Mais vous savez à quels résultats encore peu satisfaisants il arrive, surtout pour ce qui nous occupe. Il prête uniformément l'organe de Poli-

chinelle à nos acteurs les mieux disants. Peut-être nous rendra-t-il un jour ces organes harmonieux dans toute leur pureté, mais nous n'en sommes pas encore là. C'est la grande misère de l'art théâtral : il ne reste qu'un nom des plus célèbres acteurs ; leur talent meurt avec eux.

Aussi, lorsque nous essayons d'évoquer ces êtres qui ont causé à nos pères tant d'émotion et d'enthousiasme, nous ne trouvons plus dans les vieux livres et les vieux journaux que poussière confuse. Ce sont des ombres vaines. Et nous les apprécions d'après les épitaphes, souvent menteuses et contradictoires, que les contemporains ont mises sur leurs tombeaux.

Car ils sont rarement d'accord les contemporains, tout comme nous-mêmes. Lisez les écrits d'autrefois sur tels acteurs ou actrices célèbres, Lekain ou Dumesnil, Talma ou Georges. Vous croirez parcourir la presse théâtrale d'aujourd'hui au lendemain d'une première représentation : « C'est superbe! » dit l'un. « C'est odieux! » dit l'autre.

Je sais bien que, de ces divergences, se dégage une opinion moyenne. Le consentement général finit même par s'établir. Il y a des acteurs que l'on ne discute plus. Leur talent est consacré et l'opinion contraire n'est plus qu'erreur ou paradoxe. Tels de nos jours Mounet-Sully et Sarah Bernhardt. Mais cette opinion moyenne ne juge qu'en gros, sans considérants et sans détails. Essayez de retrouver ceux-ci ; vous n'obtenez que des définitions dont l'essence est de rester vague, car elles veulent définir l'indéfinissable, fixer l'inconsistant, et donner un corps à ce qui meurt au moment de sa naissance, le son de la voix, et un son sur lequel la notation musicale ne peut rien.

Je ne saurais donc vous dire exactement par quelles qualités se distinguait la diction tragique de Mlle Clai-

ron ou celle de Mlle Lecouvreur, et personne ne vous le dira plus que moi.

Pourtant, j'ai avancé que la réforme de cette diction, dans le sens du naturel, avait été opérée par Lecouvreur avant Clairon. C'est que je m'en rapporte là-dessus, comme je viens de le dire, au jugement des contemporains. Puisque mon correspondant m'a fait l'honneur de consulter mon travail sur Lecouvreur, il y aura trouvé nombre de citations à ce sujet. Les contemporains de l'actrice s'accordaient à dire qu'elle avait substitué la diction parlée à la diction chantée.

J'admets que Clairon ait fait en son temps ce que Lecouvreur a fait au sien. Il y a vingt et un ans d'intervalle de l'une à l'autre, c'est-à-dire la durée d'une génération. Cela suffit pour que Clairon ait pu réformer la diction théâtrale, en substituant à la routine traditionnelle une manière plus conforme au goût de la génération nouvelle, car chaque génération a le sien. Mais Clairon manquait complètement de modestie. Elle se proclame le Christophe Colomb du naturel au théâtre. Lecouvreur, elle, s'était contentée de jouer les grands classiques selon sa nature. Bien qu'elle écrivît, et fort bien — non pas des mémoires grandiloquents et menteurs, mais simplement des lettres exquises de grâce et de sincérité, — elle ne s'est fait honneur de rien. Il lui suffisait que les spectateurs de son temps trouvassent dans sa diction, à un degré qui leur donnait toute satisfaction, les qualités qu'ils aimaient, de manière plus ou moins inconsciente et confuse, mais qu'elle leur rendait sensibles et claires.

Car tout est là : nous nous aimons nous-mêmes dans les artistes qui nous plaisent et nous leur savons gré de nous offrir notre portrait flatté, de nous représenter tels que nous voudrions être, de réaliser avec éclat un idéal qui, sans eux, resterait obscur.

On m'objectera que cela peut être vrai des artistes qui créent des œuvres contemporaines, mais non de ceux qui interprètent les œuvres du passé, comme ce fut le cas pour Lecouvreur et pour Clairon. Tandis que leurs devancières avaient Corneille et Racine, elles n'avaient, elles, que Crébillon et Voltaire. Or, ce n'est pas comme interprètes de Voltaire et de Crébillon qu'elles sont entrées au « Temple de la Gloire », mais comme prêtresses des anciens dieux. Il a donc bien fallu que Lecouvreur et Clairon aient interprété les chefs-d'œuvre du répertoire, non seulement selon le goût de leurs contemporains, mais encore selon celui des premiers spectateurs et la pensée des auteurs. D'où il résulterait qu'il y a, pour ces chefs-d'œuvre, non seulement le naturel et le goût d'un temps, mais le naturel et le goût de tous les temps.

Je ne puis accorder cela ou, du moins, je n'en puis accorder qu'une partie.

Certes, il y a dans tout genre de diction une part de justesse élémentaire et permanente. De tout temps, l'acteur doit appliquer aux mêmes œuvres les mêmes qualités de force ou de douceur, de sérieux ou de légèreté, de noblesse ou d'élégance, etc. Mais ce n'est là que la moindre partie de son travail. Restent les détails, les nuances, le fondu qui donnent à un rôle sa couleur générale, sa justesse et son charme. Tant qu'il n'a pas réalisé ceci, il n'a rien fait.

Et l'excellence de son travail consiste dans l'habileté avec laquelle il incarne avec sa propre originalité le goût général de ses contemporains.

Et ce goût change avec chaque génération, car il exprime une âme changeante.

En effet, le fonds de la nature humaine restant le même, elle revêt, à chaque âge de toute société, des aspects différents d'où résulte le renouvellement inces-

sant de l'art, intellectuel ou plastique. La tragédie de Corneille exprime des façons de penser et de dire qui n'existaient plus ou qui s'étaient notablement modifiées au temps de Racine. A l'énergie déployée avait succédé la discipline apparente et, si les passions demeuraient aussi vives, quelle différence extérieure d'une Émilie à une Bérénice! L'originalité d'un écrivain, surtout d'un auteur dramatique, consiste dans la fusion qu'il sait réaliser de sa propre manière de sentir et d'exprimer avec celle de ses contemporains, dans l'accord de son génie avec l'âme de son temps. Alors, il a pour lui la nouvelle génération et contre lui l'ancienne. Voilà pourquoi Mme de Sévigné reconnaissait avec tant de mauvaise grâce le génie de Racine et s'écriait obstinément, même devant *Attila* : « Vive notre vieux Corneille! Lui seul est grand. Tenons-nous-y. »

L'acteur qui crée une œuvre fait comme l'auteur : il prête l'originalité de sa propre nature à la traduction de l'âme commune. Il permet aux contemporains de s'admirer et de s'aimer eux-mêmes dans la manière dont il parle, s'habille et se tient.

Mais l'auteur et les premiers interprètes des œuvres entrées au répertoire sont morts. Que vont faire, aux environs de 1730, les acteurs qui succèdent aux créateurs du *Cid* et d'*Andromaque*?

Ils sont en présence d'une tradition qui commence et qui est déjà non seulement forte, mais impérieuse, surtout dans notre pays où, grâce à la continuité de la Comédie-Française, les acteurs reçoivent les grands rôles de leurs devanciers immédiats, comme faisaient les coureurs antiques dans la course du flambeau. Dans cette tradition il y a eu deux parts, l'une qui doit durer, l'autre qui doit disparaître. Celle qui doit durer, c'est l'allure générale, le geste, les mouvements de scène. Il

faut la conserver celle-là : elle est comme un trésor commun où de riches natures d'artistes ont déposé ce qu'elles avaient de meilleur et souvent elle est en partie l'œuvre de l'auteur lui-même. Nous savons par exemple que dans le rôle de Phèdre il reste au premier et au quatrième acte — dans les scènes de l'aveu et du désespoir — des effets que Racine avait appris à la Champmeslé. Mais il y a aussi des parties périmées et caduques, celles qui expriment seulement la mode fugitive d'un temps ou les procédés, les *tics*, les *ficelles* de tel acteur fameux. On ne parlait plus, on ne s'habillait plus, on ne marchait plus au temps de Racine comme au temps de Corneille, ni au temps de Voltaire comme au temps de Racine. De là pour une Lecouvreur la nécessité d'oublier en grande partie ce qu'avait fait une Champmeslé et pour une Clairon ce qu'avait fait une Lecouvreur. Il leur fallait, avec des œuvres déjà vieilles, donner à leurs spectateurs l'impression d'une vérité neuve.

Chacune de ces grandes actrices l'a fait, de manière plus ou moins consciente, mais en vertu d'un même don d'intelligence et de naturel, grâce auquel, à travers le fatras d'une tradition de plus en plus chargée, elles démêlaient ce qui méritait de durer, comme étant toujours vrai, de ce qui devait disparaître comme étant de mode passagère. Et c'est parce qu'elles ont su le faire qu'elles ont été de grandes actrices.

Les médiocres, au contraire, sont ceux et celles qui s'attachent à tout recueillir de la tradition et à la reproduire servilement. Ceux-là ont beau être jeunes, ils jouent vieux. Ils nous ennuient avec des chefs-d'œuvre, parce qu'ils ne savent pas dégager l'intérêt qu'y cache une poussière plus ou moins épaisse de convention. Ils sont les tristes servants d'un culte dont ils écartent les fidèles.

Voilà pourquoi, dans la suite de notre théâtre, l'histoire de l'interprétation tragique rappelle, comme disait Renan, les éclats et les éclipses d'un phare à feu tournant. La Comédie-Française n'a jamais cessé de jouer la tragédie avec son fond de troupe, mais elle n'attire le public que lorsque, de trente en trente ans, un acteur ou une actrice de génie vient infuser un sang nouveau aux vieux chefs-d'œuvre et rendre les couleurs de la vie à ces images pâlissantes. Ils s'appellent Baron et Lecouvreur, Clairon et Lekain, Talma et Rachel, Mounet-Sully et Sarah Bernhardt. Chacun d'eux substitue par un effort vigoureux la jeunesse à la vieillesse, la chaleur à la torpeur, la vie à la léthargie.

Chacun d'eux aussi fait école et suscite des imitateurs qui ne tardent pas à changer en procédés bientôt insupportables ce qui fut invention géniale. Nous avons à cette heure une foule d'acteurs et d'actrices qui croient se donner une originalité en mêlant le vagissement au rugissement, comme Mounet-Sully, ou en martelant leur diction entre leurs dents serrées, comme Sarah Bernhardt. Il leur manque seulement le charme de l'une et la passion de l'autre.

Mais nous verrons se produire dans quelques années ce qui s'est toujours produit au théâtre, la venue d'un acteur ou d'une actrice de grande envergure, qui balayera d'un coup d'aile, comme ont fait Mounet et Sarah avec les épigones de Ligier et de Rachel, la postérité de plus en plus pâle de Sarah et de Mounet.

Tous les grands acteurs que je viens de rappeler ont substitué le naturel à la convention : non pas un naturel absolu, qui n'existe pas, mais le naturel de leur temps. Talma était naturel, comme on pouvait l'être sous la Révolution et l'Empire, mais je crois que, s'il ressuscitait aujourd'hui, il ferait hurler d'étonnement les habitués de la Comédie. Nous sifflerions ce qui fut

applaudi par Napoléon Ier et son parterre de rois. Regardez, en effet, les portraits militaires de ce temps-là — Murat, Lasalle, l'officier de chasseurs à cheval, peint par Géricault, — et demandez-vous si ces héros empanachés se faisaient du naturel la même idée que nous. Rachel était applaudie par Louis-Philippe, le roi citoyen, et M. Guizot, le pontife des doctrinaires; cela seul me fait croire qu'elle ne ressemblait pas à Mme Sarah Bernhardt. Mounet-Sully nous donne dans Rodrigue et dans Hippolyte l'impression souveraine de l'héroïsme guerrier et de la noblesse morale; j'ai idée qu'il ne la produirait pas à ce degré, s'il n'était en même temps l'Hernani et le Didier de Victor Hugo, c'est-à dire si lui et nous n'avions pas encore dans le sang la fièvre du romantisme. De là ce panache que Sarcey aimait en lui, que nous aimons encore, mais que nos enfants n'aimeront sans doute plus.

Et à côté de ce naturel — qui est, je le répète, le rapport saisi par un talent original entre la vérité d'un temps et la vérité éternelle, naturel qui peut admettre une forte part de mode, — il en est un autre, moins élevé, plus voisin de nous, mais qui est encore d'un grand prix. Celui-là consiste à démêler de préférence dans les grands chefs-d'œuvre cette part de simplicité accessible qui est le caractère de l'humanité moyenne, ce ton uni, cette sobriété de la voix et du geste qui nous donnent l'illusion de voir les hommes d'aujourd'hui, nos semblables, à travers les hommes d'autrefois. L'acteur qui possède cette sorte de naturel peut être aussi un grand acteur et même faire valoir par le contraste le partenaire plus empanaché avec lequel il joue.

Que conclure de là pour la pratique journalière de l'art théâtral? Quel conseil donner au premier prix du Conservatoire qui va débuter, à la Comédie ou à l'Odéon, dans un grand rôle du répertoire?

A peu près ceci :

« Monsieur ou mademoiselle, vous êtes l'élève de celui-ci ou de celle-là. C'est fort bien ; mais, en abordant les planches, commencez par oublier ce que vous savez par eux, ou, du moins, n'essayez pas de vous le rappeler.

« Non que leur éducation n'ait pas été bonne : ces maîtres vous ont appris à dire juste. Mais leurs intonations, leurs gestes, leur manière de marcher, laissez-leur cela, car cela tient à leur nature et vous avez la vôtre. Vous ne serez un artiste que du jour où vous serez vous-même, où vous montrerez un bout d'originalité. Or, de même qu'il n'y a pas dans la forêt deux feuilles qui se ressemblent, votre vérité et votre justesse à vous ne sauraient être celles de celui-ci ou de celle-là, si excellents qu'ils soient.

« N'allez pas croire, cependant, que je vous conseille de n'écouter personne. Il y a quelqu'un, au contraire, dont vous devez suivre docilement les avis, c'est le metteur en scène, directeur ou régisseur, car celui-là sait une part de votre métier que vous ignorez encore : il connaît la tradition, c'est-à-dire un ensemble de mouvements qu'ont trouvés plusieurs générations de comédiens et qu'un nouveau venu, si bien doué qu'on le suppose, ne saurait réinventer à lui seul. Il vous mettra en garde contre les innovations dangereuses que vous suggérerait une science de collège, personnelle ou soufflée, mais mal digérée. Par exemple, si vous demandez un lit pour jouer Phèdre, à l'exemple d'Euripide, il vous dira que ce n'est pas racinien du tout, car la *Phèdre* française fut jouée à la cour de Louis XIV, où l'on ne connaissait pas encore la mise en scène du Théâtre-Libre. Si vous prétendez représenter Néron avec l'émeraude que l'empereur myope appliquait sur son œil pour y mieux voir, il vous

objectera que Racine, bien qu'il connût Suétone aussi bien que Tacite, n'a pas jugé à propos d'introduire dans sa pièce ce détail de physique et de physiologie, car il n'y a pas un mot qui permette de croire qu'il y ait pensé.

« Au reste, il est entendu que vous savez à fond votre rôle et que vous l'avez longuement travaillé chez vous avant la première répétition.

« Comment l'avez-vous étudié? En faisant effort pour croire que c'est une œuvre entièrement nouvelle, écrite d'hier, dont vous et les spectateurs ne savez rien. C'est, en effet, le seul moyen de discerner la vérité qu'elle contient.

« Cette vérité, vous essayerez de la rendre par le naturel, mais en vous disant qu'il y a plusieurs sortes de naturel, le simple et le complexe, le bas et le haut, le noble et le vulgaire.

« Ce naturel, vous y arriverez par l'intelligence et la sincérité. L'intelligence vous fera comprendre les sentiments que vous devez rendre. La sincérité vous écartera du factice et de l'outré, du conventionnel et du truqué. Il vous faut vivre votre personnage pour donner l'impression de la vie et il n'est pas de procédé appris ni de ficelle transmise qui apprennent à vivre et à communiquer la vie.

« Mais la tradition, me direz-vous? Je vous répondrai dans le style de Sarcey : La tradition! asseyez-vous dessus.

« Oui, asseyez vous dessus, car si vous la cherchez dans les livres, vous n'y trouverez rien; si vous la demandez à vos maîtres, vous ne ferez qu'ânonner une leçon; si vous essayez de la saisir dans le jeu d'un de nos grands comédiens, vous ne serez que des singes maladroits.

« Alors, je vous recommande l'ignorance? Pas du

tout. L'éducation du Conservatoire, dont vous entendez dire à tort beaucoup de mal, ou celle des bons maîtres, est un apprentissage nécessaire. Elle vous aura appris l'art de dire juste, d'articuler, de respirer, etc. Mais comprendre et sentir un rôle, l'habiller, le camper, le faire parler et marcher, le jouer en un mot, l'effort personnel peut seul vous l'apprendre.

« Si même vous avez fait des études classiques un peu poussées, c'est tant mieux. Cela vous assurera d'abord un grand avantage, car la plupart de vos camarades sont à peu près illettrés. Or, on ne devient pas un vrai comédien sans une éducation un peu étendue, qu'il faut se faire tout en pratiquant, si l'on n'a pas eu la chance de passer au collège quelques années bien employées. Les Mounet, Silvain, Georges Berr, beaucoup d'autres sont des humanistes; comme autrefois Lecouvreur et Clairon, Mmes Bartet et Dudlay sont des lettrées. Ces artistes vous diront que la lecture leur rend les plus grands services en les aidant à ressusciter l'esprit d'une civilisation et l'âme d'un personnage, à être les contemporains et les compatriotes de Néron, de Félix et de Trissotin, de Bérénice et de Camille.

« Lisez donc, et beaucoup, mais n'imitez personne et ne croyez jamais que l'on se donne du talent en imitant qui que ce soit.

« Avec cela, beaucoup de travail scénique et quelque talent inné, vous donnerez aux spectateurs d'aujourd'hui, avec les vieilles œuvres, l'impression du naturel, c'est-à-dire de la sincérité et de la vie. »

2 septembre 1901.

ADRIENNE LECOUVREUR

A la Comédie-Française : reprise d'*Adrienne Lecouvreur*, comédie-drame en cinq actes d'Eugène Scribe et de M. Ernest Legouvé.

A proprement parler, *Adrienne Lecouvreur* n'a jamais quitté le répertoire de la Comédie-Française, depuis le jour où elle parut sur l'affiche, il y a plus d'un demi siècle, le 14 avril 1849. Taillée sur commande et sur mesure pour Rachel, qui jusqu'alors n'avait jamais parlé en prose, mais plus solidement bâtie et d'une meilleure étoffe que ne le sont presque toujours les pièces de cette sorte, elle survivait à sa créatrice. Elle contenait assez de vérité générale et elle était assez souple pour se prêter à une succession de talents fort divers, depuis Mme Arnould-Plessy jusqu'à Mlle Bartet.

La Comédie vient de la donner pour la première fois depuis son exode à l'Odéon. J'en profite pour étudier ce curieux spécimen d'un art éminemment scénique, et aussi pour indiquer quelle physionomie vraie d'actrice et de femme a servi sinon de modèle, au moins de prétexte, à l'héroïne de Scribe et de M. Legouvé.

L'histoire de la pièce est bien connue par les charmants mémoires de ce dernier, *Soixante ans de souvenirs*. Elle y occupe une place toute naturelle. *Adrienne Lecouvreur* fut le premier grand succès de M. Legouvé; elle est restée le centre brillant de son théâtre. Il avait

inauguré par elle sa collaboration avec Scribe, chez lequel il continue de voir un dieu du théâtre, par le double effet d'une pieuse reconnaissance et d'un instinct dramatique très sûr.

Et puis, dans cette pièce, avec ce collaborateur qui, d'ordinaire, se faisait la part du lion, M. Legouvé pouvait revendiquer le principal apport, celui du sujet, qui est superbe.

Il l'a dit expressément, et il a bien fait, rendant par ailleurs pleine justice à l'art de mise en œuvre où Scribe triomphait.

Sous la plume de M. Legouvé, tout récit est en scène. Assistez donc à la naissance de la pièce.

« J'arrive chez Scribe avec le sujet d'*Adrienne Lecouvreur*.

« A peine avais-je parlé, qu'il bondit sur sa chaise, se lève, vient à moi et me saute au cou en disant :

« — Cent représentations à six mille francs!

« — Vous croyez? lui dis-je.

« — Je ne le crois pas! J'en suis sûr! C'est une trouvaille admirable. Venez demain matin, nous commencerons tout de suite. »

La première séance de collaboration commence au moment où Scribe termine sa toilette du matin. Son barbier le tient encore par le nez, et lui, toujours enthousiaste, parle, parle « avec cette voix particulière de l'homme qu'on rase ».

« Prenez garde, monsieur Scribe, dit le barbier, vous allez vous faire couper. »

Je vous laisse le plaisir de lire la scène tout au long dans l'original.

A l'époque où Scribe et M. Legouvé commençaient de la sorte l'évocation dramatique d'Adrienne Lecouvreur, elle était plus célèbre que connue. On savait en gros qu'elle avait eu beaucoup de talent et beaucoup de

succès, qu'elle avait éprouvé une vive passion pour Maurice de Saxe et que, jeune encore, elle était morte de façon tragique, en pleine gloire et en plein amour, probablement empoisonnée par une grande dame, sa rivale dans le cœur de Maurice, la duchesse de Bouillon. Il n'y avait guère, pour se renseigner sur elle, qu'une plaquette d'un amateur de théâtre, l'abbé d'Allainval, le *Mercure de France*, les lettres de Mlle Aïssé et un éloge, prononcé en pleine Académie française, par le grave historien Lemontey.

Mais c'est plus qu'il ne faut pour solliciter l'invention dramatique. Un trop grand souci d'exactitude la paralyse plutôt qu'elle ne l'anime. Pour un homme de théâtre, la trouvaille heureuse entre toutes, surtout en matière de drame historique, consiste à ne rencontrer dans l'histoire qu'un sujet et un milieu. Ils lui fournissent un point d'appui solide et créent autour de sa fiction une atmosphère de vérité. Mais il importe que milieu et sujet soient assez imprécis pour solliciter, chez l'auteur comme chez les spectateurs, non pas la mémoire, mais l'imagination.

C'est tout à fait le cas pour *Adrienne Lecouvreur*. La fiction y tient beaucoup plus de place que l'histoire.

D'abord, l'héroïne est moins *une* comédienne déterminée que *la* comédienne en soi, la femme possédée par le plus absorbant des métiers, celui qui imprime le plus profondément sa marque à tous les sentiments, tous les actes, toutes les paroles.

Adrienne est donc la comédienne idéale, belle et galante, passionnée et généreuse, vibrante et éprise de la grandeur, éprouvant et communiquant la joie et la douleur, le rire et les larmes. En marge de la société, tantôt adulée et tantôt humiliée, elle s'élève à la hauteur de tous les rangs et de toutes les situations. Même elle se montre plus généreuse et plus foncière-

ment noble que les grands seigneurs et les grandes dames. Entre ses rôles et elle il y a un échange continuel. Elle leur prête sa nature; ils lui prêtent leur prestige. Elle emprunte au besoin les sentiments et les paroles des héroïnes qu'elle interprète.

De même pour Maurice de Saxe, aventurier de race royale, général et amoureux du temps de Louis XV. De cette sorte d'aventurier, il a les projets hasardeux, de cette sorte de général le courage brillant, joyeux et vain, — le courage de ces jeunes colonels du Gymnase, dont Scribe a levé toute une armée, — de cette sorte d'amoureux l'humeur plus galante et volage que sentimentale et fidèle.

Ce dernier trait est même le défaut essentiel de son rôle. Il est aimé de deux femmes à la fois, dont lui-même aime l'une et n'aime pas l'autre. Or, le *Bajazet* de Racine a prouvé non seulement qu'un tel personnage est difficile à jouer, mais qu'il frise le ridicule.

Les mœurs du temps permettent d'encadrer ces deux protagonistes de figures attachantes et connues : le grand seigneur qui protège une comédienne et, selon l'usage, est trompé par elle, la grande dame, libre de conduite, sans scrupule d'aucune sorte, impérieuse et vindicative, — double contraste avec la figure sympathique d'Adrienne et la figure héroïque de Maurice, — le galant abbé de cour et de boudoir, un cercle de caillettes.

Le milieu fournit le foyer de la Comédie-Française et cet attrait spécial du théâtre montré sur le théâtre, par le côté des coulisses, attrait inépuisable, car les auteurs dramatiques l'exploitent toujours avec succès — à preuve *Zaza*, — attrait souverain ici, car le théâtre mis en scène est le théâtre-roi. On y voit les comédiens pendant l'entr'acte, repassant leur rôle, complétant leur toilette, jouant aux échecs. On y rencontre un per-

sonnage sympathique entre tous, le bon cabot, sans talent, mais passionné pour son art, amoureux dévoué et dédaigné, cœur d'or, le cabot dont toutes les pensées tournent autour de cette ambition : « Si j'étais sociétaire ! »

Et à ce lieu de scène, les mœurs susdites font succéder « la petite maison », le nid mystérieux, au pied du rempart, dans le faubourg, où seigneurs et financiers donnent leurs rendez-vous galants. Ceci est encore un régal pour le public, même dans les théâtres littéraires et dans les pièces honnêtes.

Je vous dis que ce sujet d'*Adrienne Lecouvreur* est incomparable.

Aussi Scribe, enthousiasmé du premier coup, pétrit, feuillette, étire, assaisonne cette pâte avec un entrain de maître cuisinier, sûr de réussir un plat de choix.

Empruntons encore quelques lignes au récit de M. Legouvé :

« A peine le barbier parti.... voilà Scribe qui, tout en plongeant sa figure dans sa cuvette, en se peignant, en mettant sa chemise, en passant sa culotte, en attachant sa cravate, en endossant son gilet et sa redingote.... en attachant sa montre... (tous ces points d'auteur dramatique sont dans le texte), me jette une foule de commencements d'idées, d'ébauches de situations ou de personnages, qui avaient poussé dans sa tête depuis la veille. »

Vous pensez bien que M. Legouvé n'est pas en reste. Il n'a pas donné seulement l'idée ; il la féconde, lui aussi ; il est, lui aussi, le père authentique de l'enfant qui va naître. Il indique sa part avec une discrétion de galant homme, mais il l'indique :

« J'y mêle ce qui avait aussi germé dans la mienne. »

Enfin, ils s'y mettent :

« Aussitôt sa toilette achevée, Scribe s'assoit sur sa petite chaise, en face de sa table :

« Et maintenant, me dit-il, à la besogne! »

Cette besogne consiste à transporter tout ce que nous venons de voir — la comédienne typique, l'aventurier brave et galant, les grands seigneurs et les grandes dames, le foyer de la Comédie et la petite maison, — au pays chimérique et amusant qui s'appelle « la Scribie ».

Dans ce pays tout est compliqué, mais logique, c'est-à-dire éminemment théâtral.

D'abord, un quiproquo. Adrienne ne sait pas qui est son amant. Elle le prend pour un jeune colonel, ambitieux et besogneux. Elle n'apprendra que fort avant dans la pièce qu'elle aime Maurice de Saxe, l'homme du jour.

Ce postulatum est fort gros, car Maurice de Saxe était alors une physionomie aussi connue à Paris que l'est à cette heure le colonel Marchand, mais, ainsi présenté avec une adresse suffisante, il est le nœud de l'action; action classique, avec méprise, reconnaissance, rivalité, scènes d'amour, lutte morale, sacrifice méritoire, désespoir, ivresse de bonheur, agonie sur la scène, etc.

Puis une intrigue, très compliquée et très claire, un de ces tours de passe-muscade où Scribe excelle et qui, réussis, sont un des plaisirs essentiels du théâtre : une lettre d'extrême importance, arrivant à destination par un moyen extrêmement ingénieux, un bouquet révélateur et meurtrier, un bracelet perdu, une rencontre entre deux personnes qui auraient tout intérêt à ne pas se voir, un éclat résultant de cette rencontre, un cache-cache nocturne, une porte secrète, etc., etc.

Et comme tout cela est calculé, préparé, expliqué, à la fois imprévu et attendu! Voyez, par exemple, de quelle manière est présenté au premier acte le coffret empoisonné qui doit produire la catastrophe du dernier.

Il est toujours hasardeux de rechercher, dans le résultat d'une collaboration, ce qui peut appartenir à chaque collaborateur. Il me semble pourtant que, dans cette partie du travail commun, celle de l'intrigue, l'ardeur créatrice des deux amis a dû être sensiblement égale, car ils cultivaient d'un égal amour cette branche de l'art, qui consiste à trouver des situations et à les combiner. Scribe y était un maître incomparable et M. Legouvé y a fait ses grandes preuves.

Mais il y a, dans *Adrienne Lecouvreur*, une part notable de psychologie et de morale. Psychologue et moraliste, Scribe l'était aussi peu que possible : hommes et femmes n'étaient pour lui que des pièces sur l'échiquier théâtral, pièces de buis ou d'ivoire, marionnettes adroitement manœuvrées, mais à peu près sans cœur ni cervelle. Au contraire, M. Legouvé est un curieux d'analyse intérieure et si préoccupé de cette étude, qu'il a fini par s'y adonner avec une suite qui lui aurait fait négliger le théâtre, s'il n'était resté homme de théâtre en tout et partout, donnant la forme scénique à la pédagogie elle-même.

Cette part de psychologie et de morale me semble donc appartenir tout entière à M. Legouvé.

La psychologie de la pièce consiste dans l'étude vraie et pénétrante, tantôt délicate et tantôt vigoureuse, d'une âme de comédienne, la comédienne en soi, celle dont le théâtre a façonné les sentiments et le langage, au point qu'elle ne distingue plus entre ce que lui fournit le souvenir de ses rôles et ce qui sort de son propre cœur. Par là, cette charmante Adrienne donne la main à l'illustre Delobelle, d'Alphonse Daudet.

La morale se trouve dans la peinture, toujours attachante et souvent saisissante, de la passion sincère qu'éprouve cette comédienne, passion où elle met son cœur, sa fortune et sa vie.

Il y a nombre de morceaux brillants ou brillantés. Or, Scribe n'écrivait pas du tout et M. Legouvé se pique avec raison de bien écrire. Je crois reconnaître la main de l'écrivain qui sait, respecte et caresse sa langue — avec quelques-unes de ces négligences qui sont la marque des vrais auteurs dramatiques, à l'exemple de Molière, leur maître à tous, — dans ces couplets travaillés que Scribe n'aurait jamais trouvés à lui seul :

« O mon vieux Corneille, viens à mon aide... »

« Ces grandes dames si belles... »;

« Je viens tomber à tes pieds... »;

« O triomphes du théâtre... »

Certainement, c'est M. Legouvé qui a mis en belle prose les couplets militaires de Maurice, que Scribe, lui, aurait déplorablement rimés :

« Mes régiments français?... Je ne les payerai pas! si ce n'est après la victoire!... Ils se feront tuer pour moi... à crédit. »

Plus certainement encore, c'est lui qui a trouvé le caractère du bon Michonnet, avec son *leitmotiv* sur le sociétariat et le salut aux gloires de la Comédie :

« C'est beau le foyer de la Comédie-Française.... »

C'est de plus en plus M. Legouvé, le futur auteur de l'*Art de la lecture*, qui a si adroitement enchâssé dans le premier acte la fable des *Deux Pigeons*.

C'est lui enfin qui a eu l'idée de porter à la scène le coup de théâtre qui est un des deux clous de la pièce — l'autre étant l'empoisonnement final — par lequel Adrienne jette publiquement à la face de sa rivale et lui applique comme un fer rouge la tirade de *Phèdre* :

> ... Je ne suis point de ces femmes hardies
> Qui, goûtant dans le crime une honteuse paix,
> Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

De tout cela résulte une pièce pleine d'art et d'arti-

fice, éminemment scénique, d'un intérêt très vif et très spécial. Les deux héros ont beau n'être pas vrais. Au théâtre, la fiction de Scribe et de M. Legouvé conserve tous ses droits.

C'est, du reste, après la représentation de leur pièce, que commençait l'enquête de l'histoire sur Adrienne Lecouvreur et Maurice de Saxe. Sainte-Beuve donnait le signal en consacrant à Adrienne un de ses lundis, plein de faits nouveaux, car il était écrit à l'aide de pièces inédites. Sur Maurice de Saxe, M. de Weber, puis M. d'Eckstædt publiaient coup sur coup deux gros livres, bourrés de documents authentiques. Enfin, tout récemment, en 1892, M. Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française, publiait pour la première fois la correspondance d'Adrienne Lecouvreur et ce petit livre prenait place à côté des correspondances depuis longtemps fameuses de Mlle de Lespinasse et de Mlle Aïssé.

C'est dans cet ensemble de renseignements qu'il faut chercher aujourd'hui la véritable Adrienne Lecouvreur et le vrai Maurice de Saxe.

Et voici les principaux résultats de l'enquête.

Au point de vue des faits, il est certain que la duchesse de Bouillon a essayé d'empoisonner Adrienne Lecouvreur par jalousie, mais il semble bien que la tentative ait échoué : Adrienne a dû mourir tout simplement d'une maladie d'entrailles, dont elle souffrait depuis longtemps. L'anecdote de l'affront publiquement infligé par la comédienne à la grande dame a été fort grossie, mais le point de départ est vrai.

Dans le détail, nombre de faits vrais ont été habilement arrangés par les dramaturges. La rivalité d'Adrienne et de Mlle Duclos, qui est, avec le bouquet empoisonné, un des fils de l'intrigue, passionnait en ce temps les habitués de la Comédie Française. Le bon Michonnet résulte de la fusion, pour ainsi parler, de

deux hommes qui ont été les amis dévoués d'Adrienne, le grammairien Dumarsais et le conseiller d'Argental.

Quant aux caractères d'Adrienne et de Maurice, ils ne ressemblent pas du tout dans l'histoire à ce qu'en a fait la fiction théâtrale.

Telle qu'Adrienne se fait connaître par le détail de sa vie et les jours multiples qu'une correspondance intime ouvre sur un caractère, ce qui la distingue avant tout, c'est que, quoique fort éprise de son art, cette comédienne n'a rien d'une cabotine. A la ville, elle ne parle de théâtre que si elle y est obligée. Jamais, dans sa conversation ou dans ses lettres, elle ne cède à cette manie de citation, qui est à la ville un ridicule pour le comédien, mais dont Scribe et M. Legouvé ont tiré dans leur pièce un parti si habile. Vivant au centre des potins et des intrigues, dans « le tripot comique », comme on disait alors, ces petitesses lui donnent la nausée. Voyez, par exemple, les lettres qu'elle échange avec Piron, au sujet d'un rôle promis et retiré. Elle y est parfaitement digne et mesurée, quoique mordante et méprisante, car le procédé de Piron avec elle avait été parfaitement vilain.

Nature foncièrement délicate, elle a beaucoup souffert des nécessités à peu près inévitables de sa profession. Au début de sa carrière, en province, elle a aimé un camarade, un certain Clavel qui l'a délaissée. Elle a pris ensuite un amant dans le monde, M. de Klinglin, fils du préteur royal de Strasbourg, puis deux officiers lorrains, — l'un après l'autre, — puis, à Paris, le chevalier de Rohan, Voltaire, Prungent, lord Peterborough, enfin Maurice de Saxe, sa grande passion. La galanterie lui a laissé un dégoût infini et l'amour lui a causé plus de douleur que de joie. Elle écrit :

L'amour n'est autre chose qu'une folie que je déteste. Je ne me sens plus de courage pour lui. Je sais qu'il est

involontaire, j'en connais les effets. Mes malheurs et mon expérience m'ont donné à réfléchir pour toute ma vie.

Scribe et M. Legouvé lui prêtent le langage de l'amour romantique. Elle est, au contraire, toujours simple et naturelle, jusque dans l'expression des sentiments violents. Jamais elle ne déclame; jamais de grands mots; jamais de tirade théâtrale. Qu'elle reproche à Clavel son abandon, ou qu'elle se révolte contre une fausse accusation de la part de Maurice, elle garde une parfaite dignité.

Simplicité et naturel sont le fond de son talent dramatique comme de son caractère. Sur la scène comme à la ville, elle évite les grands gestes et les éclats de voix. Avec le don du pathétique, elle a celui de la mesure. Les contemporains disent d'elle :

Cette inimitable actrice avait l'art admirable de se pénétrer au degré qu'il fallait pour exprimer les grandes passions et les faire sentir dans toute leur force. Elle allait d'abord au cœur et le frappait vivement avec une intelligence, une justesse et un art qu'il est impossible de décrire.

Mais ils ajoutaient :

Mlle Lecouvreur était naturelle sans affecter la simplicité, comme Baron. Elle évitait l'enflure, mais ne descendait jamais au-dessous de la grandeur naturelle.

Et encore :

Elle traitait si parfaitement tous les détails d'un rôle qu'elle faisait ainsi oublier l'actrice. On ne voyait en elle que le personnage qu'elle représentait.

Rares de tout temps, ces qualités l'étaient du sien à un tel degré qu'elle fit une véritable révolution dans l'art théâtral, en les imposant, après une résistance

désespérée, aux « hurleurs », dont les chefs, à la Comédie, étaient Quinault-Dufresne et Mlle Duclos.

Le sentiment qu'elle préférait à tout et qu'elle mettait au-dessus de l'amour même, était l'amitié. Elle en avait le culte et la passion. Sa correspondance abonde en déclarations à ce sujet. Elle écrivait à un de ses amis : « L'amitié n'est point une chimère. Si l'on m'en désabuse jamais, j'en veux mourir. »

Mais voici sa complète profession de foi sur ce sujet :

L'amitié a ses enthousiasmes aussi bien que l'amour. Je suis d'un sexe et d'une profession où l'on ne soupçonne pas volontiers cet honnête sentiment, l'unique que je désire, dont je sois flattée et dont j'ose me croire digne, par la façon dont je le sens ; j'ajoute même : par celle dont je l'ai inspiré plus d'une fois. Il faut laisser dire les profanes, qui n'en médisent que parce qu'ils en sont incapables (car on en trouve). Il ne faut que la sentir et puis croire ; c'est comme une grâce. Quel supplice de se défier toujours, quand on est né avec autant de bonne foi que de penchant à la confiance ! Je serai encore malheureuse et trompée ; je ne me corrigerai point de désirer des amis.

Elle en a eu beaucoup et, à tous, ceux qu'elle a connus peu de temps et ceux qui ont toujours vécu près d'elle, elle a inspiré des affections fidèles, depuis La Chalotais, qu'elle avait connu petit abbé, habitué de la Comédie-Française, et qui, devenu procureur général au parlement de Bretagne, lui envoyait un présent à chaque carême, jusqu'à d'Argental, le conseiller au Parlement de Paris, qui fut son exécuteur testamentaire, jusqu'à Voltaire, à qui sa mort et le refus de sépulture dont elle fut l'objet inspiraient un si touchant poème.

Elle allait jusqu'à refuser l'amour parce qu'elle lui préférait l'amitié. Ainsi avec d'Argental, dont elle avait découragé la passion, le trouvant digne d'être le pre-

mier de ses amis, et aussi parce que cette passion inquiétait la famille du jeune homme. A ce sujet, elle écrivait à la mère de d'Argental une lettre trop longue pour être citée ici et qui est un petit chef-d'œuvre de la littérature sentimentale. Une âme généreuse entre toutes s'y laisse voir jusqu'au fond.

En amour et en amitié, elle pouvait faire cette déclaration et se rendre ce témoignage :

J'ai toujours cru la vérité et la franchise de puissantes ressources ; je m'en suis bien trouvée toute ma vie. Je pense qu'il faut en mettre en tout : c'est un sûr moyen de faire respecter jusqu'à ses faiblesses.

Un tel caractère lui valait une considération unique à cette époque parmi les gens de théâtre. La plus haute société la recherchait, à commencer par la sévère Mme de Lambert, et la liste de ses relations est tout un armorial. De là, un trait des mœurs théâtrales, qui date le début d'une mode aujourd'hui générale. Un contemporain écrit à ce sujet :

Mlle Lecouvreur, qui était extrêmement souhaitée dans les meilleures maisons de Paris et même de la cour, ne se refusait pas, dans les compagnies où elle se trouvait, de déclamer plusieurs belles tirades de vers et même des scènes entières de tragédies, qui enchantaient les auditeurs : chose très rare aux personnes de sa profession de réciter des vers hors du théâtre, et je n'ai guère connu que Baron qui s'en faisait un plaisir.

Pour Maurice de Saxe, s'il fut un général de premier ordre, après avoir vécu, durant la première partie de sa vie, le plus beau roman d'aventures, c'était un amoureux fort égoïste et fort grossier. Ses exploits et sa haute mine — on voit par les portraits de Rigault et de La Tour qu'il était un des plus beaux hommes de son temps — avaient séduit Adrienne. Elle se dévouait

entièrement à lui; elle vendait ses bijoux 40 000 livres pour lui permettre d'entreprendre l'expédition de Courlande.

Elle s'attachait surtout à former et polir sa rudesse. A ce sujet, je ne puis mieux faire que de citer une jolie page de Lemontey, solennelle comme l'était alors le style académique, mais d'un joli charme vieillot :

Sous l'enveloppe du Sarmate, Adrienne découvrit le héros et entreprit de polir le soldat. Elle avait alors trente ans, âge favorable d'expérience et de passion, qui rend la femme aussi habile à plaire que prompte à aimer. Comme au temps de la chevalerie, ses soins, sa tendresse, ses sages conseils initièrent son ami aux connaissances aimables, aux vertus bienveillantes, aux mœurs choisies qui, dans la suite, le naturalisèrent Français autant que ses victoires. A sa douce école, l'Achille d'Homère devint l'Achille de Racine. Elle orna son âme sans l'amollir et modéra ce qu'on remarquait d'extraordinaire et de singulier dans la tournure de ses idées. Elle lui fit connaître notre langue, notre littérature et lui inspira le goût de la poésie, de la musique, de la lecture, de tous les arts, et cette passion du théâtre qui le suivit jusque dans les camps. On peut dire du vainqueur de Fontenoy et de sa belle institutrice, qu'elle lui avait tout appris, hormis la guerre, qu'il savait mieux que personne, et l'orthographe, qu'il ne sut jamais.

De fait, l'orthographe de Maurice de Saxe était prodigieuse, même pour un temps où l'on n'attachait aucune importance à ce genre de correction. Il répondait par ce billet à une ouverture en vue de l'Académie française : « Il veule me fere de la cademie sela miret come une bage à un chas ». En revanche, ses lettres sont charmantes de naturel, de verve, de pittoresque. Quant à ses fameuses *Rêveries* sur l'art de la guerre, elles dénotent un véritable écrivain.

Il ne retrouva plus d'Adrienne, quoique, après la mort mystérieuse de son amie, il soit resté fort galant.

Le trouvant brutal et sournois, les femmes lui opposaient la ruse et la finesse, parfois avec assez de succès pour le berner joyeusement, comme fit Mme Favart.

Mais la légende, surtout avec l'appui du théâtre, trouvera toujours meilleur accueil que l'histoire. Grâce à la pièce de Scribe et de M. Legouvé, Maurice de Saxe passe encore près du grand public pour un type de véritable amant.

23 juillet 1900.

LE THÉATRE DE LA RÉVOLUTION

LE THÉATRE ET LES POÈTES DE LA RÉVOLUTION

Matinées de la Comédie-Française au Trocadéro.

En signalant lundi dernier le vif succès de la matinée consacrée par la Comédie-Française au théâtre et aux poètes de la Révolution, j'indiquais que le programme, avec d'excellentes parties, offrait du trop et du pas assez, finalement qu'il ne laissait pas une impression bien nette et complète de son objet. Je voudrais, aujourd'hui, montrer l'intérêt général de ce programme, en signaler les lacunes et les remplissages, montrer comment, de 1789 à 1800, la littérature a traduit, bien ou mal — plutôt mal, — les caractères essentiels de l'esprit révolutionnaire.

Sous la Révolution, comme à toutes les époques, la littérature s'exprimait au théâtre par la tragédie, en attendant le drame et la comédie. Hors du théâtre, elle continuait à cultiver les petits genres, si fort en honneur dans la société légère et polie du XVIIIe siècle, mais qui n'en avaient plus pour longtemps, comme cette société même. Elle suscitait un grand poète, qui restait à peu près inconnu de son vivant, André Chénier. Elle créait un genre tout neuf, l'éloquence politique. Elle continuait le mouvement commencé par Diderot et

Bernardin de Saint-Pierre vers la littérature sociale et rationaliste du siècle précédent.

Pour tracer le tableau complet de cette littérature, il aurait fallu beaucoup de temps et de place. En outre, comme on le verra, une grande partie de ce tableau et non la moins intéressante, ne se prêtait pas à l'exposition théâtrale. Si donc la Comédie n'a offert au public qu'une démonstration incomplète, c'est autant la faute du sujet que la sienne.

Pour la tragédie, le rédacteur du programme avait bien choisi son moyen de démonstration.

En effet, le *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, fort médiocre par lui-même, est une pièce instructive, en ce qu'elle s'efforce de faire entrer dans le vieux moule tragique — celui de Corneille et de Racine, quelque peu modifié par Voltaire — les idées et les sentiments qui remplissent alors les esprits et les cœurs : haine des prêtres fanatiques, horreur des rois sanguinaires, liberté de conscience, enthousiasme de la raison et de la science.

Pour la comédie, le choix était non pas moins heureux, mais, à parler net, insignifiant.

L'*Intrigue épistolaire* de Fabre d'Églantine n'a pas le moindre intérêt d'art ou de document, la moindre valeur de pensée ou d'exécution. Quant à la *Parfaite Égalité* de Dorvigny, c'est une agréable bluette, mais qui ne peint les mœurs du temps que par un bien petit côté, toute superficielle et en effets faciles. Comme sur un sujet analogue, quoique non politique, Voltaire a écrit, en quelques vers tout aisés, un petit chef-d'œuvre d'un autre prix, *les Vous et les Tu* !

Une seule pièce pouvait donner une idée du théâtre révolutionnaire, et cette pièce est un chef-d'œuvre assez connu, le *Mariage de Figaro*. Dans le grand monologue du cinquième acte, notamment, elle résume en traits

de flamme, comme un feu d'artifice incendiaire, la satire de la vieille société qui va mourir et le programme de la société nouvelle qui va naître. Elle démolit en riant tous les étais de l'ancien régime : noblesse, justice, privilèges, distinction des classes, etc. Selon le mot de Napoléon, c'est déjà « la Révolution en action ».

Et non seulement cette pièce est typique comme expression de l'esprit révolutionnaire, mais elle est la seule qui ait une importance littéraire. Pour la remplacer, il faudrait fouiller dans le répertoire, abominable d'inspiration, répugnant de forme et surtout déplorablement vide de talent, dont M. Welschinger a dressé le catalogue dans son *Théâtre de la Révolution*. On y trouverait, par exemple, le *Jugement dernier des rois*, de Sylvain Maréchal, qui semble écrit par un septembriseur ivre.

Donc, faute du *Mariage de Figaro*, rien de typique ni d'intéressant dans la partie comique du programme.

En revanche, le grand poète de la Révolution, André Chénier, recevait une part très large. Il n'avait pas fourni moins de neuf pièces. Mais de ces pièces — d'ailleurs bien choisies en elles-mêmes et toutes probantes, sauf une ou deux — plusieurs faisaient double emploi et, à elles toutes, elles ne donnaient pas une idée complète d'André Chénier.

Dans la poésie de son temps, André représente la renaissance de l'esprit antique, quelque temps étouffé par le modernisme, — c'est-à-dire par la victoire passagère des Modernes sur les Anciens, — puis ranimé par le goût de l'archéologie, avec le comte de Caylus et l'abbé Barthélemy ; renaissance qui, dans l'art, produira le style Louis XVI, si élégant, et le style de l'Empire, si puissant. Grec par sa mère, tout païen d'éducation et d'idées, André admire la beauté plastique pour

elle-même et cherche la volupté ; il aime chez les anciens la perfection de la forme et le culte de la nature.

De là, dans le programme du Trocadéro, le *Jeune Malade*, la *Jeune Tarentine* et *Néère* ; de là aussi *Fanny*, celle-ci représentant la volupté et celles là la beauté. Fanny, à vrai dire, ne fut pas la seule muse galante d'André. Il chanta aussi Camille « aux yeux noirs », Julie « au rire étincelant », Rose « dont la danse molle aiguillonne aux plaisirs », d'autres encore. Pour donner une idée complète de son génie, il eût fallu réserver plus de place à cette part de son inspiration. Malheureusement, la plupart des pièces qu'elle a produites sont trop libres pour être récitées devant un auditoire où ne manquent pas les jeunes gens et les jeunes filles. La Comédie s'est bornée à choisir le plus décent parmi ces beaux marbres, qu'anime le frisson de la volupté.

André était un rationaliste fervent. Comme les encyclopédistes, il rejetait toute foi au surnaturel. Il rêvait d'appliquer la poésie à la science. Il avait donc tracé les plans et commencé l'exécution de plusieurs grands poèmes, l'*Hermès*, l'*Astronomie*, l'*Amérique*, la *Superstition*, qui devaient être le centre de son œuvre, l'expression suprême de sa pensée, son principal titre devant la postérité. Il voulait magnifier en poète enthousiaste ces sujets que Saint-Lambert et Delille délayaient en froids versificateurs.

Il aurait donc fallu prendre dans ses fragments, où abondent les morceaux superbes, tel hymne à cette Raison dont la Convention établira le culte. Cela eût avantageusement remplacé l'*Hymne sur le culte qu'il faut rendre à l'Être suprême*, de Desorgues, quoique ce Provençal au nom sonore ait été le chantre officiel des fêtes nationales. Sans la musique de Gossec, sa poésie est maintenant aussi froide qu'emphatique.

Enfin André était patriote et libéral. Il adorait la France et il était royaliste constitutionnel. Ennemi du désordre et des excès, il a exprimé avec une colère éclatante son mépris et son horreur pour les révoltes et les massacres, pour les meurtriers de Desille et les « bourreaux barbouilleurs de lois ». Il est mort victime de son courage politique.

La matinée du Trocadéro n'a montré qu'une part de ces divers aspects. Elle a offert au public *Versailles*, la *Jeune Captive* et la pièce dédiée *A mademoiselle de Coigny*. Elle aurait pu lui offrir aussi l'*Hymne à la France*, un des plus beaux poèmes que notre pays ait inspirés, un de ceux où est le mieux pénétrée l'essence de son génie et qui synthétise avec une vigueur élégante le caractère doux et fort de son sol, de son climat et de sa race :

France, ô belle contrée, ô terre généreuse,
Que les dieux complaisants formaient pour être heureuse.

Surtout il eût fallu donner quelqu'une des pièces politiques, soit le *Serment du Jeu de paume*, si éloquent malgré quelque effort et où la littérature donne la main à l'art, soit le *Triomphe des Suisses de Châteauvieux*. Elles eussent avantageusement remplacé non seulement *le Rat de ville et le Rat des champs*, du même poète, mais encore l'*Autel de la patrie* de Desorgues, déjà nommé.

Pour les genres secondaires, le choix est particulièrement discutable.

L'*Histoire des chapeaux*, de Lazare Carnot, froid badinage, montrait sous un singulier jour l' « organisateur de la victoire ». Si l'on voulait à tout prix donner une place à cet illustre soldat parmi les écrivains de salon, puisqu'il fit sa cour aux muses, lui aussi, ne pouvait-

on trouver autre chose dans ses divertissements littéraires?

Le citoyen Ducroisy pouvait rester dans les mêmes oubliettes que le citoyen Desorgues, avec sa petite drôlerie sur le *Mois de février aux mois de janvier et de mars*. On trouverait beaucoup mieux dans Florian, qui fut commandant de la garde nationale de Sceaux, s'il vous plaît.

L'épigramme avait été fort cultivée par la méchanceté sèche des salons, pendant le dernier tiers du siècle avec Chamfort et Rivarol surtout, mais dès le début de la Révolution, le genre disparaissait avec les salons eux mêmes. Il fallait désormais d'autres armes pour combattre ses ennemis, et l'on égorgeait au lieu d'égratigner.

Puis les bons mots de ces beaux esprits, outre qu'ils représentent déjà un goût périmé, ne sont pas alors le modèle du genre, — même en y joignant Saint Just, plus connu à d'autres titres. Le maître de l'épigramme, aux environs de 1789, était Lebrun-Pindare, qui tuait son homme d'un seul coup ou, comme il fit avec La Harpe, lui laissait pour jamais au flanc une flèche barbelée.

Pour Ducis, avec la petite pièce *A mon ruisseau*, il n'y a qu'à approuver et aussi pour la délicieuse romance de Fabre d'Eglantine, *A l'hospitalité*. Mais que venaient faire ici et Ouvry et l'éternel Desorgues?

A ce propos, je vais faire une petite querelle à un de mes amis personnels, à Truffier.

Je vous soupçonne, ami Truffier, d'être pour beaucoup dans l'idée et l'organisation de ces matinées. En bien et en mal, elles sont votre œuvre. Vous y abondez dans vos propres goûts; vous y enfourchez avec une joie intense vos dadas favoris.

Car vous êtes poète, ô Truffier, autant que comédien,

et chez vous comédien et poète se ressemblent comme deux moitiés symétriques du même tout. Vous aimez le fin et le recherché, sur la scène comme dans votre cabinet. Vous jouez élégant et agile, quelquefois court et mince. Vous cherchez en littérature ce qui ressemble à votre talent d'artiste. Et, quand vous l'avez trouvé, votre plus cher désir est de produire vos trouvailles à la scène, en les incarnant vous-même. Pierrot bouquiniste, le Pierrot de Watteau furetant dans la collection de l'*Almanach des Muses*, voilà Truffier.

Cette fois, vous nous avez présenté vous-même, avec la joie du chercheur qui a trouvé, un vaudeville d'Ouvry. Mais n'étiez-vous pas aussi pour quelque chose dans le choix de l'*Intrigue épistolaire* et de la *Parfaite Égalité*? Toutes les aubaines d'érudit ne sont pas également bonnes. Vous aviez retrouvé jadis — par un petit prodige de flair, de volonté et de collaboration, ou plutôt de restitution, comme disent les érudits — une agréable saynète du siècle dernier, *Pindare*, qui vous vaut encore dans les concerts et les salons des triomphes mérités. Cela vous a mis en goût, mais cet Ouvry est bien inférieur à l'auteur inconnu de *Pindare*. Quant à l'*Intrigue épistolaire*, que ne l'avez-vous laissée dormir!

Ne dites pas que je vous calomnie, ami Truffier, sinon, un de ces jours, j'analyse et commente tout au long vos œuvres poétiques. Ma démonstration serait victorieuse. Il est vrai que le lecteur ne s'ennuierait pas, car elles abondent en petites choses charmantes, vos poésies.

N'abusez donc pas de votre érudition et de votre flair littéraire. Ces qualités ne sont pas communes chez les comédiens et ceux qui les possèdent ont droit à double estime. Mais c'est à condition qu'ils ne nous imposent pas obstinément au théâtre le plat qu'ils

aiment, à la façon de ces amis qui vous conduisent au restaurant sous prétexte de vous régaler et y commandent leur plat favori, en vous déclarant que c'est fort bon et que vous vous en lécherez les doigts comme eux.

Le théâtre, l'art où ont excellé non seulement les forts, de Molière à Dumas fils, mais les délicats, de Marivaux à Musset, demande avant tout une touche ferme et large. Les délicats eux-mêmes ne se sont pas affranchis de cette loi. Vous le savez bien, vous qui jouez parfaitement le Pasquin du *Jeu de l'amour et du hasard* et le chœur d'*On ne badine pas avec l'amour* et Tibia des *Caprices de Marianne*. Laissez donc l'*Histoire des chapeaux*, et quelques histoires du même genre, dans vos chers bouquins.

En revanche, comment l'idée ne vous est-elle pas venue, ô Truffier, de faire sa place, sa juste place au délicieux Parny? Songez que l'élégie amoureuse, où il excellait, va se prolonger, se développer, enfanter des chefs d'œuvre pendant tout le romantisme. Parny fut le maître de Lamartine, et souvent, par la sincérité douloureuse de l'accent et l'élégance aisée de l'expression, il fait songer à Musset. Lisez le livre que M. Henri Potez vient d'écrire sur l'*Élégie en France avant le romantisme* et faites à la prochaine occasion amende honorable au chevalier Parny.

La Révolution a créé chez nous l'éloquence politique. Or l'éloquence est faite pour être dite, voire jouée. Il était donc juste de lui donner sa place dans la matinée théâtrale du Trocadéro. Mais cette part a été trop mince et, elle aussi, aurait été avantageusement augmentée aux dépens des petites pièces insignifiantes.

L'éloquence de la Révolution s'incarne surtout dans Mirabeau et Danton. Pour les représenter dignement, il fallait prendre, par exemple, chez le premier, le dis-

cours à la noblesse de Provence, avec le rappel classique et typique des Gracques et de Marius, pour le second le discours sur la déclaration de guerre.

Le rédacteur du programme lui a préféré un discours de Vergniaud, le discours célèbre où revient, comme le son du tocsin ou la voix du canon d'alarme, le refrain : « Au camp, citoyens, au camp! » Il est fort beau ce discours, mais il ne représente qu'une part de l'éloquence révolutionnaire. Or, l'éloquence girondine n'est pas la meilleure partie de cette éloquence. En effet, aux défauts du genre — rhétorique, emphase, décalque du *Conciones*, absence à peu près complète d'improvisation, d'où froideur foncière, — les Girondins ajoutaient les défauts propres du Midi, déjà! Et par surcroît, la plupart de ces Méridionaux étaient des avocats verbeux et fluides, experts à filer ou gonfler le lieu commun.

Il n'y a qu'à louer le grand goût de mise en scène, qui a dramatisé le *Chant du départ* de Marie-Joseph Chénier et Méhul. C'était lui rendre sa véritable physionomie. Il avait été conçu pour l'exécution costumée et jouée, pour des acteurs et des masses chorales.

Et puis, comme il est beau en lui-même! surtout comme il est expressif! Ces quelques strophes valent à elles seules tout *Charles IX* et jamais Marie-Joseph n'a été plus poète, sauf peut-être dans la *Promenade de Saint-Cloud*. L'âme de la Révolution y respire tout entière. Elle y a mis cette imitation de l'antiquité qui enflammait son héroïsme par la volonté d'égaler, ou plutôt de surpasser les Grecs et les Romains. Il y a tel couplet que les mères spartiates auraient pu chanter :

De nos yeux maternels ne craignez point les larmes;
Loin de nous les lâches douleurs.
Nous devons triompher quand vous prenez les armes:
C'est aux rois à verser des pleurs.

Nous vous avons donné la vie.
Français, elle n'est plus à vous;
Tous vos jours sont à la patrie.
Elle est votre mère avant nous.

Tout l'hymne respire l'enthousiasme et la fierté d'un peuple

Frappant du pied le sol antique,
Libre pour la première fois,

comme dira plus tard Auguste Barbier, et, de ce sol, faisant jaillir des armées qui juraient de vaincre ou mourir et tenaient leur serment.

Le groupe célèbre de Rude, à l'arc de triomphe de l'Étoile, s'appelle d'habitude la *Marseillaise*. Ne s'inspire-t-il pas tout autant du *Chant du Départ*? Les jeunes gens de Chénier y sont, et aussi les vieillards. Mettons que la *Marseillaise* et le *Chant du Départ* combinés ont fécondé le génie du grand sculpteur. Il a pris l'élan qui emporte sa principale figure, celle qui lance l'appel aux armes et désigne la frontière avec la pointe du glaive, au sublime début de la *Marseillaise* :

Allons, enfants de la patrie....

Mais, dans le rythme du morceau, puissant et cadencé comme le pas de charge, je serais tenté d'accorder quelque influence à la belle phrase musicale de Méhul, qui se moule si exactement sur la strophe de Marie-Joseph :

La Victoire en chantant nous ouvre la barrière,
La liberté guide nos pas;
Et du Nord au Midi la trompette guerrière
A sonné l'heure des combats....

Cela date et cela est poncif, direz-vous. Non, c'est toujours superbe de fierté et d'enthousiasme. Il est impossible d'entendre cette attaque sans sentir frémir en soi l'âme des aïeux.

J'ai assisté à l'exécution — c'était le mot, hélas! — du *Chant du Départ*, à Londres, par la troupe anglaise d'Irving, dans le *Robespierre* de Sardou. La mise en scène était aussi gauche que soignée et le chant était rythmé de telle sorte qu'il tournait au psaume d'église. On songeait au *God save the queen*. Malgré cela, il suffisait à des Français, pour être fortement secoués, de revoir, au son de cette musique, les chapeaux à panaches rouges, les habits bleus sous les buffleteries blanches et les pantalons à raies roses. La mise en scène et l'exécution du *Chant du Départ* par la Comédie-Française ont été aussi parfaites que celle du Liceum-Theatre était manquée.

Pourquoi le vrai poète du *Chant du Départ* et de la *Promenade de Saint-Cloud* a-t-il été un tragique si médiocre dans *Charles IX*? Pourquoi aussi les idées et les sentiments de la Révolution ne se sont-ils exprimés au théâtre que dans des œuvres indigentes, injouables ou même illisibles, sauf une exception, le *Mariage de Figaro*?

Ce n'est ni la faute de ces idées, ni la faute du genre théâtral, comme le prouverait à elle seule la pièce de Beaumarchais.

Les idées de la Révolution n'ont pas cessé d'être belles, justes et fécondes. Elles ont fait le tour du monde, selon le mot de Lamartine, et partout elles ont semé leurs germes. A cette heure, les rois et les peuples qui furent leurs adversaires les plus acharnés, en ont fait, bon gré mal gré, les principes de leur droit public. Elles sont désormais indéracinables; les attaques incessamment dirigées contre elles, invectives, négations ou railleries, ne prouvent que leur force et leur solidité.

Ces grandes idées ne sauraient-elles, en principe,

produire de grandes œuvres au théâtre? Malgré tout ce que l'on peut dire de la valeur morale du *Mariage de Figaro* et de son auteur, la preuve est faite pour la comédie. Aucune loi littéraire ne s'oppose à ce qu'un auteur comique s'efforce d'exprimer ses idées politiques et sociales, qu'il s'inspire des luttes de son temps, qu'il combatte lui-même pour ou contre quelque chose, qu'il s'efforce de servir sa cause, en s'efforçant aussi d'exprimer la vérité et de réaliser la beauté. Le but de son art est de représenter la vie, et tout cela n'est-il pas la vie?

Aussi, de tout temps, les auteurs comiques ont-ils largement exploité l'actualité politique ou sociale, comme nous disons aujourd'hui. Aristophane lui a dû les *Chevaliers* et les *Nuées*. Lorsque de grands auteurs comiques s'en sont abstenus, ç'a été faute de liberté, non par principe d'esthétique. Ainsi Molière. Encore a-t-il écrit *Tartuffe*, qui est une pièce purement sociale. Dans notre siècle, Emile Augier a fait jouer le *Fils de Giboyer* et Sardou *Rabagas*. De nos jours, nous avons vu le *Député Leveau*, de Jules Lemaître, et le *Prince d'Aurec*, de Lavedan. Et, en ce moment, les pièces les plus fortes de la production comique ne sont-elles pas celles qui touchent à quelque thèse politique ou sociale?

Laissons donc, pour la comédie, cette théorie par trop conservatrice, et timide, et stérile, d'après laquelle, dans son propre intérêt, le théâtre devrait s'interdire toute visée sérieuse et se borner à la peinture des mœurs, sans toucher aux gouvernements ou aux lois.

Laissons-la aussi pour la tragédie et le drame.

Car enfin, si Racine s'est borné au théâtre passionnel, Corneille n'est-il pas un poète politique? Ne s'intéressait-il pas, avec une véritable passion d'observateur en quête de sujets, à la politique et aux croyances de son

temps? Ne les faisait-il pas entrer dans son théâtre, avec *Cinna* et *Polyeucte*? A ces sujets antiques, il n'a guère fait qu'appliquer l'observation de la politique, de l'intrigue, des idées religieuses qu'il voyait autour de lui.

Si le théâtre de la Révolution n'a produit dans la comédie qu'une pièce viable et aucune dans la tragédie, c'était par défaut d'hommes de talent et par la faute de genres épuisés.

D'abord, elle tournait vers l'action tant d'intelligences et d'énergies qu'il n'en restait guère pour la littérature. Dans sa prodigieuse consommation d'hommes, elle a dû en dépenser beaucoup qui, en d'autres temps, au lieu de combattre, auraient fait des pièces. Elle n'a laissé au théâtre comique que les ouvriers de la fabrication courante, considérable en France de tout temps, énorme en ce temps-là.

Puis, les hommes de talent, comme Marie-Joseph Chénier, qui voulurent alors servir par le théâtre tragique les idées de la Révolution, partaient d'une erreur initiale. Ils espéraient plier un genre vieilli et déjà stérile, mourant pour mieux dire, à l'expression d'idées neuves et fécondes. Comment la tragédie, abstraite, oratoire et psychologique, qui exige le lointain de la fable et de l'histoire, qui met l'action dans les cœurs et ne demande rien au spectacle, aurait-elle pu rendre des faits immédiats, où l'énergie primait la réflexion, et qui parlaient aux sens plus qu'à l'esprit? Il y faudra le drame et il n'est pas encore né.

Il ne naîtra que bien après 1789, lorsqu'à la Révolution aura succédé l'Empire, sous lequel, pour les mêmes causes, la littérature n'aura qu'une place secondaire. Ces deux périodes d'action une fois passées, la pensée reprendra ses droits. Alors la poésie et le drame fleuriront largement.

C'est alors que les idées et les sentiments soulevés par la Révolution produisent tout leur effet littéraire. La passion et l'énergie, l'inquiétude morale, la ruine des vieilles croyances, la liberté de penser et d'écrire, l'individu luttant contre la société et, après tant de prodigieuses fortunes, à commencer par celle de Napoléon, se croyant capable de tout conquérir ou de tout braver : voilà ce qui va trouver dans tous les genres son expression poétique et dramatique. La véritable littérature de la Révolution, c'est le romantisme.

Le programme exécuté par la Comédie-Française au Trocadéro ne pouvait, pour les raisons que j'indiquais plus haut, dérouler toute cette préparation. Indiquons du moins ce que l'art du comédien, nécessairement borné au théâtre, à la poésie et à l'éloquence, devait laisser de côté.

Tous les genres de prose reçoivent, à la suite et par l'effet de la Révolution, le développement prodigieux qui remplira la première moitié du XIXe siècle, transformant les anciens genres, ou en créant de nouveaux. Cette influence s'exerce de façon puissante ou souveraine par deux écrivains, l'un de grand talent, Mme de Staël, l'autre de génie, Chateaubriand.

Mme de Staël n'a pas révélé à la France les littératures étrangères, car cette initiation était commencée depuis longtemps, mais, avec son livre sur l'*Allemagne*, elle a offert d'un seul coup à ses contemporains ce qu'ils n'avaient encore reçu que de manière fragmentaire; elle a proposé à leurs études et à leur admiration un pays dont la pensée, féconde entre toutes, par le roman, la poésie, l'histoire, la philosophie surtout, commençait à partager, dans la littérature européenne, l'hégémonie que la littérature française exerçait depuis deux siècles.

Elle leur a appris, avec son livre *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions*

sociales, à ne plus considérer la littérature en elle-même et en elle seule, sans autre moyen ni d'autre but que de satisfaire et de former le goût, mais à y voir l'expression des institutions et des mœurs, auxquelles elle rend, en agissant à son tour sur elles, ce qu'elle en a reçu.

Toute la critique moderne, et aussi l'histoire, est contenue en germe dans ces quelques lignes :

« Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs, des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois.... En observant les différences caractéristiques qui se trouvent entre les écrits des Italiens, des Anglais, des Allemands et des Français, j'ai cru pouvoir démontrer que les institutions politiques et religieuses avaient la plus grande part à ces diversités constantes. »

La première, Mme de Staël, établissait une opposition radicale entre les littératures du Nord et celles du Midi. Par là, elle constatait l'opposition féconde qui allait donner à la littérature du XIXe siècle commençant sa formule et sa direction ; elle mettait en présence le *classicisme* et le *romantisme*.

Chateaubriand, lui, ranimait le sentiment religieux par son *Génie du Christianisme*. Il y montrait un besoin essentiel et impérieux de l'âme humaine. Il opposait les droits de l'inconnaissable et du mystère, la soif de l'au-delà et de l'infini, au despotisme exclusif et desséchant de la raison.

Avec *René*, il exprimait si éloquemment la maladie du siècle, après le *Werther* de Gœthe, qu'il allait lui donner conscience d'elle même et la répandre non seulement par la contagion, mais par l'admiration. Jamais malades n'aimeront autant leur maladie que les victimes de ce *tædium vitæ*, de cet ennui de vivre, car outre que leur orgueil y trouvera son compte, ils en feront la matière de leur talent.

Avec *Atala* et les *Natchez*, il donnait de si beaux exemples du sentiment de la nature et de la description pittoresque, que les poètes, à son exemple, non seulement demanderont le cadre de leurs tableaux à la nature, mais leurs sujets même, la prendront pour confidente de leur âme, et, en lui disant leurs souffrances, lui demanderont de les consoler.

Avec les *Martyrs* et l'*Itinéraire*, il préparait l'histoire, pittoresque et lyrique, elle aussi, qui fera revivre le pays et les costumes, qui s'efforcera de pénétrer et de faire parler les âmes différentes des hommes et des peuples, l'histoire qui évoque et ressuscite, l'histoire d'Augustin Thierry et de Michelet.

Et tous deux, Mme de Staël et Chateaubriand, sont les fils authentiques de la Révolution et de l'Empire. Ils ont émigré ou ont été exilés, mais leurs persécutions mêmes ont eu pour effet de développer en eux les idées et les sentiments qui ont fait la matière de leurs œuvres. Chateaubriand, comme Mme de Staël, a subi la profonde influence de ces institutions et de ces mœurs nouvelles qu'il détestait ou méprisait.

Enfin, la plus grande puissance littéraire et sociale dont le siècle nouveau dût voir le prodigieux développement, le journalisme politique, naissait aux premiers jours de la Révolution et, avec Camille Desmoulins, suscitait un maître, dont toutes les pages n'ont pas péri, bien qu'écrites sous la dictée des faits et sous le coup de la passion, car elles traitaient des questions d'un intérêt permanent et, surtout, elles exprimaient une nature originale d'homme et d'écrivain. On peut être certain que, si la matinée de la Comédie-Française au Trocadéro n'eût pas dû se borner au théâtre, à la poésie et à l'éloquence, Camille Desmoulins y aurait eu sa place, car M. Jules Claretie doit l'aimer particulièrement, ayant été son biographe.

10 septembre 1900.

SHAKESPEARE
ET LE THÉATRE FRANÇAIS

SHAKESPEARE ET LE GOUT FRANÇAIS

Si Melpomène et Thalie s'étaient proposé, par gageure et caprice, d'offrir aux Français le modèle de génie théâtral le plus contraire à leur tempérament et à leur goût, pour les irriter et les inquiéter tout en forçant leur admiration, elles n'auraient pu trouver mieux que Shakespeare. Il y a chez lui en abondance, visible au premier coup d'œil, supérieure à toutes les répugnances et à tous les partis pris, assez d'invention dramatique pour être reconnue par un peuple aussi grand amateur de spectacles que nous le sommes. En même temps, il est le contraire de ce que notre caractère et notre théâtre nous ont habitués à aimer.

Il suffit d'ouvrir *Hamlet* et *Othello*, *Macbeth* et le *Roi Lear*, les pièces sur lesquelles les premiers imitateurs français se sont portés et auxquelles leurs successeurs n'ont cessé de revenir, pour y trouver, avec une prodigieuse abondance, ces luttes de la passion et de la volonté, ces crises de sentiments, ces combats de l'ambition, ces catastrophes qui ramènent les grands à la commune misère, dont les maîtres de notre théâtre avaient pu fournir des modèles égaux, mais non supérieurs. C'est par là, par le fond des sujets, que Voltaire avait abordé Shakespeare; avec plus de hardiesse et de franchise, Ducis n'avait pas fait autrement.

Mais, sur ce fond, quelle forme déconcertante, en tout opposée à la nôtre! D'abord, au point de vue de la mise en œuvre et de la conduite. La loi suprême de notre théâtre est la logique; nous voulons que tout soit expliqué, que tout s'enchaîne et que chaque pas en avant soit un progrès vers la lumière. Shakespeare, lui, semble n'avoir d'autre règle que son caprice; il ralentit ou précipite l'action sans raison visible: toujours il y a chez lui de l'incertain et de l'inexpliqué; il se joue à répandre au hasard la lumière et l'ombre.

De notre goût pour la logique résulte la grande importance que nous ajoutons à l'habileté technique, au métier, à l'art de traiter la matière théâtrale avec une économie ingénieuse. La sécheresse élégante ne nous déplaît pas et, au théâtre surtout, nous appliquons le précepte qui recommande peu de matière et beaucoup d'art. Racine, le plus parfait de nos dramaturges, est le modèle de cette poétique; il l'a non seulement appliquée, mais formulée, et il s'en faisait honneur. Shakespeare, lui, n'a pas du tout de métier, et Scribe, qui admirait la conduite d'*Andromaque*, s'il avait songé à nous dire son sentiment sur *Hamlet*, l'aurait certainement traité à ce point de vue avec un dédain auquel n'auraient pas manqué les arguments. Sa force créatrice entasse dans chaque pièce les indications et les points de départ, dont un art plus calculateur tirerait grand profit. Il sème les germes à pleines mains, il est prodigue comme la nature.

Les qualités secondaires, mais que nous aimons tant, de mesure et d'équilibre, de proportion et de justesse, le *ne quid nimis*, qui, depuis l'esprit attique, ne s'est réalisé avec autant de bonheur que dans la littérature française, sont tout à fait absentes du théâtre shakespearien.

Tout l'effort de la tragédie française, depuis ses ori-

gines, au milieu du XVIe siècle, jusqu'à sa décadence avec Voltaire et Ducis, jusqu'à sa mort avec les néo-classiques de l'Empire et de la Restauration, avait tendu, par élimination et concentration, à resserrer l'action, à graduer l'intérêt et à produire la vraisemblance. De là les fameuses unités que le besoin de l'autorité avait mises sous le couvert d'Aristote, mais qui sont bien une création française. Tout notre théâtre tragique était une série de crises, c'est-à-dire d'actions prises au moment où elles vont aboutir. Il semble vraiment que celui de Shakespeare méconnaisse de parti pris les unités et s'en moque par jeu. Au lieu de s'attacher à des crises, il découpe la vie et l'histoire en tableaux larges et minutieux. Il lui arrive de laisser tomber négligemment l'intérêt une fois excité, de s'attarder en chemin pour son plaisir, de finir n'importe comment ou même comme dans le *Marchand de Venise*, de souder un dénouement inutile à une action terminée. Il se fait un jeu de mêler le chimérique, l'invraisemblable et l'impossible aux tableaux les plus réalistes, et, tandis que nos tragiques s'efforcent constamment de donner l'illusion de la vie, il emporte ses spectateurs en pleine fantaisie et leur présente souvent le théâtre non comme l'image, mais comme le rêve de la vie.

Les sentiments essentiels de l'âme humaine sont les mêmes en tous pays et dans toutes les conditions sociales; le fond de notre nature est irréductible et permanent, mais la différence des civilisations et des rangs change grandement les apparences; chaque temps leur impose une expression à son image. La tragédie française s'était développée dans une société dont la vie de cour et de salon était le centre. De là son caractère de tenue et de noblesse; de là son culte des convenances, son langage poli et respectueux, son

dédain des nécessités inférieures de la vie. Elle écartait le peuple de ses portiques, comme il était écarté des palais royaux; elle ne s'occupait que d'une humanité supérieure et restreinte à une élite qui, dans les derniers excès de la passion, observait encore un protocole. Shakespeare, lui, représente un âge que le joug monarchique et religieux n'a pas encore discipliné. Il n'écrit pas pour une société aristocratique et bourgeoise, instruite des modèles antiques et respectueuse des règles, mais pour des spectateurs où le peuple domine, public guerrier et violent, qui demande des émotions fortes. Son temps est le XVIe siècle, ce printemps de la Renaissance où la sève de la nature monte et bout, après le long hiver du moyen âge. Lui-même est l'âme la plus vaste qu'ait produite l'humanité; il éprouve ou il imagine, avec un intensité incomparable, tous les sentiments dont l'âme humaine est capable; il les expose et les explique avec une ampleur et une clairvoyance qui font de son théâtre le répertoire le plus complet de renseignements que l'humanité possède sur elle-même.

Enfin, par un suprême contraste, tandis que la tragédie française est essentiellement oratoire, le drame de Shakespeare est essentiellement poétique. Nos tragiques s'adressent à la raison, et il sollicite la sensibilité. Or, si notre capacité raisonnante, sinon raisonnable, est infinie, notre capacité poétique est bornée. Longtemps même notre poésie n'a été que de la raison et de l'éloquence rythmées et rimées. Il a fallu d'abord la secousse de la Révolution et de l'Empire, puis l'influence des littératures étrangères pour nous donner la fièvre de poésie lyrique d'où est sorti le romantisme. Et encore, combien cette fièvre est restée raisonnable, c'est-à-dire lucide, soucieuse d'ordre, de composition et même de convenance!

C'est à ce moment que nous avons commencé à accepter Shakespeare tout entier. Graduellement, avec beaucoup d'hésitations et de timidité encore, nous nous sommes enfoncés dans la forêt shakespearienne. Nous avons adopté et traduit la plupart de ses grands drames, nous avons même senti le charme de ses comédies, de la *Tempête* et de *Comme il vous plaira*. A mesure que s'élargissaient notre goût et notre curiosité, que notre esprit remué par les révolutions éprouvait des sensations plus profondes, que nos guerres et nos lectures nous ouvrait l'Europe, nous devenions plus capables, et en plus grand nombre, de comprendre et d'aimer Shakespeare. Il recevait enfin droit de cité chez nous.

J'ai dit plus haut que cette adoption n'était pas générale et sans réserve. Le grand public n'admet encore qu'une part de Shakespeare assez restreinte, et je crois bien qu'il en sera toujours ainsi. Parmi les esprits larges, les plus capables de se faire l'âme cosmopolite du lettré, il est à remarquer que les plus fidèles à la tradition française, ceux qui, par instinct ou réflexion, travaillent à la maintenir, ceux-là résistent encore à Shakespeare dans la mesure même où ils tiennent à une tradition dont les points extrêmes sont marqués par la tragédie et le vaudeville.

Enfin, admettons que désormais notre éducation shakespearienne soit faite et que du dramaturge anglais nous acceptons poétique et conduite, caractères et actions. Le goût français demeurera réfractaire à ce qu'il y a de plus personnel chez lui, son style.

Il y a d'abord une part, et bien large, de cette expression, que ce goût traite de mauvais goût, à savoir le précieux, l'euphuisme, les jeux de mots. Tel des chefs-d'œuvre shakespeariens nous en semble tout barbouillé, comme *Roméo et Juliette*. Nous reconnais-

sons que jamais l'amour ne s'est exprimé avec autant de fraîcheur et de flamme, de sincérité et de force, mais Roméo nous paraît souvent insupportable de rhétorique galante. Même lorsque la poésie de l'amour, de l'âme et des sens s'épanche en merveilleux couplets à travers ses effusions, la plupart des lecteurs français — je ne dis pas des spectateurs, car aucune traduction n'a osé, jusqu'à présent, porter sur notre scène de tels passages au complet, — la plupart de nos lecteurs, plus ou moins disciples de Boileau, l'ennemi personnel du pathos amoureux, et admirateurs de Molière, le Molière des *Précieuses ridicules*, du premier acte du *Misanthrope* et des *Femmes savantes*, avoueront, s'ils sont francs, qu'ils sont choqués par un bon tiers du merveilleux monologue de Roméo, au début de la scène du jardin. J'emprunte la traduction d'Émile Montégut, la meilleure à mon sens :

Quelle est cette lumière qui perce là-bas à travers cette fenêtre? Cette fenêtre est l'Orient et Juliette est le soleil! Lève-toi, bel astre, et tue la lune envieuse, qui est déjà malade et pâle de chagrin, parce que toi, sa suivante, tu es bien plus belle qu'elle; ne sois pas sa suivante, puisqu'elle est envieuse; sa livrée de vestale est de couleur plombée et maladive; il n'y a que les imbéciles qui la portent; rejette-la. C'est ma dame! Oh! c'est mon amour! Oh! si elle pouvait savoir qu'elle l'est! Elle parle, cependant elle ne dit rien : qu'est-ce que cela signifie? Son œil parle, je vais lui répondre. Je suis trop hardi, ce n'est pas à moi qu'elle parle : deux des plus belles étoiles du firmament entier, ayant quelque affaire, supplient ses yeux de briller à leur place dans leur sphère, jusqu'à leur retour. Et si par hasard ses yeux étaient à présent dans leurs sphères, et leurs étoiles dans sa tête? Mais non, l'éclat de son visage ferait honte à ces étoiles, comme le plein jour fait honte à une lampe; ses yeux, s'ils étaient au ciel, perceraient les airs d'un flot de lumière si brillant que les oiseaux chanteraient et croiraient qu'il ne fait pas nuit.

Malgré l'éducation poétique que nous devons au romantisme, malgré le dernier acte d'*Hernani*, malgré le *Fantasio* de Musset — lequel, hélas! n'a jamais pu tenir la scène, — malgré l'école symboliste, il faut encore un effort à nos lecteurs de l'esprit le plus ouvert et le plus cultivé pour accepter au complet le morceau. Beaucoup, s'ils n'étaient pas tenus par le respect humain, se mettraient en colère et, comme le Cotonet de Musset, ils s'écrieraient : « Monsieur, c'est là de la faribole et je sue sang et eau à vous écouter ». Nous sommes du pays où l'on n'a pas encore pardonné à Racine, celui de nos poètes qui a eu le plus de goût, le vers fameux de Pyrrhus, dans *Andromaque* :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

Aussi nos traducteurs de théâtre ébranchent-ils Shakespeare pour le transplanter chez nous. De ce couplet ils feraient tomber un bon tiers, si jamais ils osaient porter à la scène *Roméo et Juliette*, mais ils n'osent pas, sans doute parce qu'il faudrait y opérer des coupes sombres et que la pièce se réduirait au squelette des situations. Nous boudons au lyrisme de Fantasio; celui de Mercutio finirait par nous agacer. C'est pour cela que de *Roméo et Juliette* nous nous sommes contentés de faire un opéra.

Avec le précieux et l'euphuisme, avec les flots de lyrisme qui s'épanchent à travers ce théâtre, nous écartons aussi les grossièretés, et elles y abondent. Nous ne pouvons supporter bien des traits de passion qui nous semblent en dehors de l'art, comme trop féroces. Nous avons observé trop longtemps le précepte d'Horace :

Ne pueros coram populo Medea trucidet

« Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le spectateur. »

Nous sommes le public de théâtre qui, pendant deux siècles, a voulu que la Camille de Corneille reçût dans la coulisse le coup d'épée du jeune Horace. Certes, nous avons fait des progrès comme endurance : il n'est plus nécessaire de modifier le dénouement d'*Othello*, comme avait fait Ducis, chez qui l'innocence de Desdémone était reconnue et où Iago lui-même était pardonné. Mais je défie bien Porel lui même, prît il comme adaptateur le truculent Richepin, de nous montrer la scène de Shakespeare où l'œil d'un homme roule, arraché sur le théâtre, et est écrasé sous le pied d'un ennemi, avec paroles appropriées à l'acte.

De même pour la peinture de l'amour physique. Nous sommes fort grivois et notre théâtre demande beaucoup aux spectacles légers. Comme son nom l'indique, la gauloiserie est chez nous un genre national. Mais nous ne l'admettons guère que plaisante ou même ridicule. C'est que nous sommes plus galants que sensuels. La passion sérieuse, la plus puissante de la nature, nous répugne et nous effraye. Il est sous-entendu, dans notre théâtre, que l'amour va jusqu'à ses conséquences naturelles, mais nous écartons tout ce qui les rappelle trop expressément. Nos romantiques sont chastes en comparaison de Shakespeare, qui, lui, voit et montre dans l'amour ce qu'il est essentiellement, une loi fatale de la nature.

Celle ci veut une seule chose, dont tous les voiles de la poésie ne peuvent dissimuler la brutalité élémentaire. Shakespeare écarte ces voiles et cela nous gêne. Dans *Othello* et dans *Hamlet* nous exigeons que le traducteur atténue bien des allusions et des images relatives à l'amour physique, qui, pourtant, sont nécessaires au sujet. Très sérieusement, Shakespeare explique par leurs vraies causes la passion de la reine Gertrude et la jalousie du Maure. Ce sérieux est trop fort pour l'ama-

teur de Paul de Kock qui sommeille dans tout Français. Pour prendre encore mes exemples dans *Roméo et Juliette*, le drame de l'amour absolu et complet, il y a deux passages typiques, au point de vue l'un de l'amour plaisant, l'autre de l'amour sérieux, qu'aucun poète français n'oserait traduire, qu'aucun metteur en scène n'oserait présenter intégralement. Ce sont le rappel prolongé que fait la nourrice d'une réponse de Juliette enfant et la scène du balcon, telle que Shakespeare l'a voulue et montrée, lorsque, à la clarté de « ces jalouses bandes de lumière qui, dans le ciel d'Orient, enlacent les nuages qui voudraient se séparer », les deux amants s'étreignent sur l'échelle de soie et que la chambre nuptiale apparaît derrière le balcon.

C'est que Shakespeare, libre et franc comme la nature, sans pudeur et sans ménagements comme elle, chante l'amour à la manière de Sophocle et de Lucrèce, tandis que nos poètes, tenus à la scène par les convenances et la politesse, ne peuvent guère le peindre qu'avec les couleurs atténuées qu'exigent les salons.

Résignons-nous donc à ce que « Shakespeare en France » soit toujours un Shakespeare partiel et incomplet. Mais regardons comme un élargissement de notre goût, comme un progrès vers l'égalité de l'art avec la nature, comme une conquête de vérité et de beauté, tout ce qui nous rapprochera du Shakespeare intégral. Aucun poète n'élargit et n'embellit la vie à ce degré. Il en exprime tout le sens et il peuple notre sympathie d'êtres en qui se concentrent et s'épanouissent toutes les facultés de notre nature. Homme d'un temps et d'un pays déterminé, il a connu l'homme de tous les temps et de tous les pays, ce fils d'Adam, dont la postérité répandue à travers la terre changeante et formée à l'image de ses divers séjours conserve au fond les mêmes vertus et les mêmes vices, les mêmes grandeurs et les mêmes

misères, surtout la même capacité de souffrance.

Pour son pays et pour son temps, Shakespeare en donne une image si exacte qu'elle en dégage toute l'originalité. Pour le reste du monde et de la durée, il trace des tableaux où l'imagination créatrice devine la vérité que le poète n'a jamais vue. A quel point il est expressif du caractère anglo-saxon, il est inutile de le démontrer après Taine; or, ce caractère est une des variétés les plus intéressantes et les plus puissantes du type européen. On sait aussi qu'avec Boccace, Rabelais et Montaigne, il est un de ceux qui ont exprimé avec le plus de force et le plus complètement l'âme de cette Renaissance qui, de Florence, de Venise et de Rome, se répandait sur le monde. Mais on ne saurait trop insister sur ce point, que, évocateur incomparable et, peut-être, le plus grand créateur après Dieu, il lui suffit de songer à un pays non seulement pour le voir tel qu'il était sans y avoir jamais mis les pieds, mais encore pour y projeter à distance la marque indélébile de son imagination.

Il n'avait pas du tout voyagé, et le roman de Léon Daudet, le *Voyage de Shakespeare*, qui le conduit à travers la Hollande, de Stratford-en-Avon à la terrasse d'Elseneur, n'est que le jeu d'une imagination brillante et forte. Il est fort probable que de son propre pays, de l'Angleterre elle-même, il ne connaissait guère que le trajet de Stratford à Londres et qu'il ne vit la mer que du haut de cette falaise de Douvres qu'il a représentée de manière si définitive qu'elle s'appelle désormais « la falaise de Shakespeare ». Mais il avait un appétit insatiable de lecture, et sur les matériaux que les livres lui fournissaient, son imagination faisait un travail de voyant. Il lui suffisait de quelque détail précis, d'une donnée positive sur la nature ou l'homme, pour reconstituer un paysage, une ville, une civilisa-

tion. Dès qu'on l'a lu, si l'on traverse une lande d'Ecosse, on la voit telle qu'il l'a voulue dans *Macbeth*, et il l'a peuplée pour jamais des sorcières qui dansent sur la bruyère, autour du chaudron magique. Dans *Hamlet*, s'il a encadré les rêveries de sa jeunesse et les méditations de son âge mûr avec les impressions ressenties dans son pays natal, aux bords de l'Avon et dans le cimetière de Trinity-Church, le premier acte est comme pénétré par la brise glaciale qui souffle sur l'esplanade d'Elseneur, et pour jamais le spectre du roi se détache sur le rouge vif du couchant, le long des murs du château de Krœnborg.

Entre les pays de vérité et de rêve où se joue la fantaisie shakespearienne, il en est un de prédilection. C'est l'Italie lombarde et vénitienne. Sa brillante civilisation exerçait alors un attrait souverain sur les esprits. Elle était raffinée et sauvage, délicate et passionnée, énergique et molle, vêtue de pourpre et éclaboussée de sang. Sous la splendeur du ciel et dans la richesse de la nature, des bords du Tessin à ceux de la Brenta, l'art parait la terre de merveilles. D'un côté, le dôme de Milan dressait ses innombrables aiguilles de marbre et, de l'autre, s'étalaient les coupoles dorées de Saint-Marc. Du château des Sforza au palais des doges, voyageurs, chroniqueurs et nouvellistes décrivaient à l'envi ces nobles cités. Au sortir de son grossier théâtre, le directeur du *Globe* errait parmi ces provinces par la lecture et l'imagination. Il en rapportait les *Gentilshommes de Vérone*, la *Tempête*, *Roméo et Juliette*, le *Marchand de Venise*, *Othello*.

Dans les deux villes où le rêve de Shakespeare se plaisait le plus, Vérone et Venise, désormais il règne en roi : on l'y rencontre partout, sur les quais de l'Adige retentissant comme à travers le lacis des lagunes silencieuses. Non, certes, à cause des pierres douteuses aux-

quelles la tradition populaire attache les noms de Roméo et de Juliette, qui, probablement, n'ont jamais existé, et des Capulet et des Montaigu, qui semblent avoir vécu en bonne intelligence, malgré deux vers de Dante mal compris. Il n'est pas indispensable de voir, près de la place aux Herbes, l'apocryphe maison de Juliette et, dans le jardin d'un ancien couvent de franciscains, le sarcophage gallo-romain que les touristes anglais et allemands remplissent de leurs cartes de visite. Mais, entre les vieux palais aux larges écussons, autour de « l'arène » romaine et du petit cimetière de Santa Maria-Antica que dominent les tombeaux dentelés des Scaliger, sur le pont crénelé de Castel-Vecchio, errent les ombres des deux « amants de Vérone », de Mercutio, du comte Paris et de Tibaldo. La boutique du misérable apothicaire, marchand de poison, se cache dans l'ombre colossale de l'église San Zenone, et là-haut, sur la colline fleurie que couronnent les remparts de la citadelle, on aperçoit l'ermitage du frère Laurent.

De même, à Venise, le château de Belmont, résidence de Portia, est l'une de ces riches villas que « les magnifiques » se faisaient construire sur la Brenta, dans les nids de fraîcheur et de verdure au bord desquels vient mourir la lagune. Shylock a sa boutique sordide et pleine de richesses sur le terre-plein de San Zanipolo, dans un coin sombre, loin des Procuraties, où s'étalent les somptueuses marchandises des négociants chrétiens. Mais surtout on ne peut, au palais des doges, entrer dans la salle du Grand-Conseil, sans que se dressent au pied du trône ducal, sous le plafond triomphal de Véronèse, comme l'antithèse du génie shakespearien, les deux figures, l'une souriante, l'autre tragique, de Portia et d'Othello prononçant leurs plaidoyers de pitié et de justice :

« Le propre de la clémence, dit Portia, est de n'être

pas contrainte; elle tombe, comme la douce pluie du ciel sur la terre qui est au-dessous d'elle; elle est deux fois bénie : elle bénit celui qui la donne et celui qui la reçoit.... »

Puis Othello :

« Très puissants, très graves, très révérends seigneurs, mes très nobles et très éprouvés maîtres, il est très vrai que j'ai enlevé la fille de ce vieillard; il est très vrai que je l'ai épousée: la mesure et la portée de mon offense vont jusque-là, pas plus loin.... »

Byron et Musset ont vu Venise et ont essayé de la peindre. Celui qui l'a le mieux représentée, c'est Shakespeare, qui ne l'a pas vue.

Nous n'admirerons jamais trop la tragédie française dans Corneille et Racine. Corneille élève nos âmes au plus haut degré d'émotion héroïque qu'elles puissent atteindre, et Racine réunit toutes les qualités du génie français, son originalité, son art d'adaptation, son équilibre et sa logique, sa force maîtresse d'elle-même et son art incomparable de composition. Mais dans Corneille et Racine nous ne trouvons que notre race et notre pays. En voyant Mycènes, Rome et Jérusalem, non seulement le souvenir d'*Iphigénie* et d'*Horace*, même d'*Athalie*, ce chef-d'œuvre entre nos chefs-d'œuvre, ne se présente pas pour ajouter à l'histoire, mais il faut l'écarter : le Paris de Louis XIII et le Versailles de Louis XIV sont des anachronismes devant la porte des Lions, sur la voie Appienne et sur la terrasse du mont Moriah. Shakespeare, lui, contient l'univers et le temps. Il faut le joindre à nos grands tragiques. Rien n'égale la forte douceur de la terre natale, mais autour d'elle il y a le monde, et aucun poète ne l'a embrassé d'un regard aussi vaste que l'auteur d'*Hamlet*.

2 octobre 1899.

OTHELLO

I

Les traductions d'*Othello*.

Jean Aicard, dans la préface qu'il a mise en tête de son travail et où il explique fort clairement ce qu'il s'est proposé de faire, commence par apprécier la tentative du plus illustre de ses prédécesseurs, Alfred de Vigny :

En 1829, écrit-il, époque de la représentation de l'*Othello* d'Alfred de Vigny, le romantisme était en travail de la liberté littéraire et poétique. Cette liberté n'était pas.... Le drame français à cette époque allait naître. On ne connaissait encore que la tragédie et son langage emprunté (?). On n'avait que le vers tragique — qui a ses beautés (!); mais le vers dramatique a les mêmes et d'autres encore.

Alfred de Vigny, génie initiateur en poésie, ne le fut point en poétique. En 1829, pour traduire Shakespeare, il eût fallu créer une forme. De Vigny était en présence d'un drame, et, tout en s'efforçant à la hardiesse, il n'aboutit qu'à une sorte de tragédie. L'instrument lui avait manqué.

Aujourd'hui, l'art est libre. Saluons Victor Hugo, le père de nos libertés.

C'est un peu sévère pour Vigny — et aussi pour la tragédie classique, — mais tout à fait juste pour Victor Hugo, et, en somme, fort acceptable comme théorie. Vigny manque d'invention verbale; il ne se sert guère que de la langue poétique des deux derniers siècles : Racine fondu avec Chénier. Il relève ce mélange par un tour d'imagination plus philosophique que dramatique. Les belles images qui piquent çà et là le tissu tantôt rêche et tantôt mou de sa forme sont plus de Shakespeare que de lui-même, et il n'y en a pas assez. On voit, par la claironnante préface où le poète se souvient d'avoir été mousquetaire, qu'il se proposait d'élever en

l'honneur du romantisme un monument moyenâgeux ou, du moins, de style Renaissance. Il n'a fait que rebâtir avec des matériaux plutôt classiques — en marbre blanc très pur, mais pas toujours taillé d'un ciseau souple et ferme — l'édifice anglo-saxon auquel la puissante main de Shakespeare avait imprimé une beauté sauvage.

Aicard, lui, prétend se servir de l'alexandrin libéré par Victor Hugo — souple et ferme, simple et noble, toujours poétique, et « tel que Mercure portant aux pieds des ailes ouvertes », — de manière à mouler exactement la forme française de notre temps sur le chef-d'œuvre anglais du XVIe siècle. Il ne s'astreint pas à une fidélité littérale, mais il compte bien rendre toujours la couleur et surtout l'allure dramatique de l'original.

Il y a réussi avec un bonheur inégal. Mais qui pourrait se flatter de s'élever toujours à la hauteur d'un pareil modèle? Je sais un peu d'anglais usuel, mais pas assez pour apprécier dans l'original la langue de Shakespeare. J'ai donc consulté l'homme de France qui, je crois, la connaît le mieux. Je ne le nommerai pas, autant pour épargner sa modestie que pour ne pas le mettre en cause dans une critique où il saurait bien s'engager lui-même s'il en avait le désir. Il m'a répondu :

« Je voudrais plus de Shakespeare dans cette traduction.

— Mais enfin, ai-je insisté, y en a-t-il une quantité suffisante?

— Notable, oui; suffisante, non. Il aurait fallu que l'auteur connût à fond l'anglais, et il me semble avoir travaillé sur des traductions.

— Du moins, l'effet d'ensemble est-il shakespearien?

— Il donne souvent la sensation de l'original. »

Étant donné le culte de mon interlocuteur pour Shakespeare, je regarde cet aveu comme un grand éloge.

Ce que je puis ajouter de mon chef, c'est que le travail d'élagage, toujours nécessaire pour transplanter chez nous un coin de la forêt shakespearienne, a été fait par Aicard avec un sens très sûr du théâtre. Moins improvisé et plus travaillé — moins « feuillu » — qu'à l'ordinaire, son vers a la sonorité et la plénitude. Remarquablement souple et habile, il aborde les difficultés de front et en vient souvent à bout. Il y a quelque mollesse dans le détail, mais les lignes d'ensemble sont fermement tracées. En somme, pour reprendre la comparaison que j'appliquais tout à l'heure à Vigny, le poète de *Miette et Noré* n'a pas trop réduit le château shakespearien en le rebâtissant avec les matériaux de ses gracieuses bastides provençales.

Il est facile, au reste, d'apprécier le travail d'Aicard par une comparaison courte et démonstrative. Prenez la traduction de Shakespeare par Émile Montégut. C'est la meilleure, à mon sens, de celles qui existent en prose dans notre langue, et il est visible qu'Aicard l'a eue continuellement sous les yeux. Lisez-y avec attention, au premier acte d'*Othello*, le plaidoyer du More devant le Sénat de Venise. Puis reportez-vous à la traduction en vers d'Aicard. Vous saisirez sur le fait son ingénieux travail de transposition.

Le morceau, en effet, est en l'espèce un parfait échantillon. Il n'y a pas un mot qui n'ait sa valeur, et il ne saurait être imité à peu près. Une version libre et lâche en détruirait tout le caractère : il faut le suivre pas à pas et lutter avec lui corps à corps. Une nature d'homme et une nature de femme s'y dévoilent au complet. C'est l'hymne éternel de l'amour commençant; ce sont ses manèges et ses ruses; c'est la première passe, galante

et élégante, du duel redoutable que devient bientôt toute rencontre d'amants. Vous y verrez donc le fort et le faible de notre poète traducteur.

Le fort, c'est, d'abord et avant tout, la fidélité scrupuleuse; puis l'aisance, l'harmonie, le fondu.

Le faible, c'est quelque mollesse d'expression et quelque périphrase.

Ainsi, Shakespeare dit :

> Puis, je parlais des cannibales, qui se mangent les uns les autres, des anthropophages, et d'hommes portant leurs têtes au-dessus des épaules.

Aicard traduit :

> Et je parlais encor de ce pays cruel
> Où l'homme se nourrit avec la chair humaine
> Et de ces gens lointains, de taille herculéenne,
> Dont l'épaule remonte au-dessus de leur front.

La forte simplicité de l'original disparaît dans ce délayage à la Delille.

Parfois Aicard dit plus que son modèle. La Desdémone de Shakespeare « dévore les discours d'Othello d'une oreille avide »; la sienne « boit son récit sur sa bouche ». La bouche et l'oreille! Ce n'est pas du tout la même chose et il y a loin de celle-ci à celle-là.

Parfois il dit moins : les « premiers faits d'armes d'Othello » ne rendent pas « les coups douloureux qui avaient frappé sa jeunesse ».

Il y a même un ou deux contresens.

Ainsi, Aicard fait dire de Desdémone par Othello, après le récit fait par celui-ci de son existence guerrière :

> Elle eût voulu ne pas l'entendre!... Seulement,
> Dit-elle, elle eût rêvé d'un tel homme pour maître.

Or, la traduction de Montégut porte :

Elle aurait souhaité ne pas l'entendre — cependant, elle aurait souhaité que le ciel l'eût fait naître un tel homme....

Et c'est Montégut qui traduit exactement, car voici le texte anglais :

She wish'd she had not heard it; yet she wish'd
That heaven had made her such a man....

Au total, j'en suis pour ce que je disais il y a huit jours : Aicard ne s'est pas montré inégal à sa redoutable tentative.

5 aout 1901.

II

La conception d'*Othello*; sa variété et son unité. — L'action et les caractères : Othello et la jalousie; Iago et la fourberie; Iago dans la vie contemporaine. — Desdemona et l'amour conjugal. Oreste, Narcisse et les femmes de Racine. — Emilia, la bonne fille; Cassio, le bel officier. — Différente valeur des caractères et de l'action.

J'ai avancé qu'*Othello*, chef-d'œuvre consacré, non seulement ne satisfait pas notre besoin national de clarté, de vraisemblance et d'équilibre, mais qu'il nous paraît languissant à la scène et que le rôle principal ne paye qu'en partie l'effort de nos plus grands artistes. Il s'agirait maintenant de prouver mon dire. Je vais essayer.

Je ne craindrai pas de rechercher d'abord pourquoi la pièce est un chef-d'œuvre, bien que cela puisse sembler une peine inutile. Il n'est pas une raison de son excellence qui n'ait été développée à l'envi. Je m'expose donc à redire ce qui a été dit, et de manière définitive. Je dois pourtant courir ce risque. Le propre

du théâtre est d'obliger la critique à reprendre sans cesse les motifs des jugements les plus consacrés. Il est, par excellence, la littérature vivante. Chaque génération éprouve l'effet des chefs-d'œuvre dramatiques lorsqu'ils sont animés devant elle, comme s'ils paraissaient sur la scène pour la première fois. Les commentaires s'oublient et l'œuvre produit son impression directe. Le but de la critique théâtrale est d'expliquer cette impression. Elle recueille le témoignage de chaque temps sur des œuvres éternelles.

Othello offre d'abord ceci de particulier que sa matière est une des plus riches qu'ait mises en œuvre un poète dramatique. Il traite à fond la passion éternelle, l'amour, et à ce titre il occupe, avec *Roméo et Juliette*, une place à part dans l'œuvre de Shakespeare. Ces deux pièces, en effet, sont les seules de son théâtre qui aient pour but essentiel d'exposer un drame amoureux. Shakespeare ajoute à ce thème d'abord la peinture du sentiment qui change l'amour en haine meurtrière, la jalousie; puis celle de la passion qui torture le plus cruellement les cœurs où elle s'installe, l'envie, et qui, en se satisfaisant, les pousse aux crimes les plus odieux par les voies les plus sombres.

Ce triple but de la pièce, non seulement n'éparpille pas le sujet et l'intérêt, mais il est lui-même si fortement combiné qu'il leur impose une cohésion indissoluble. Othello n'est jaloux que parce qu'il aime passionnément Desdemona. Celle-ci n'est victime de son amour que parce que cet amour la laisse sans défense par son excès même. La traîtrise d'Iago ne parvient à perdre Othello et Desdemona que parce que l'amour les lui livre sans défense.

Remarquez aussi que la haine d'Iago n'est poussée au paroxysme que parce qu'elle est exaspérée par le spectacle du bonheur dont elle est témoin.

Voilà pour le sujet en lui-même, et de ce sujet Shakespeare a touché le triple fond. Aucun être réel ou imaginé n'a représenté plus complètement l'amour et la jalousie qu'Othello; aucun n'a plus cruellement expié que Desdemona le bonheur passager que donne l'amour; aucun n'a éprouvé la haine envieuse de plus effrayante manière et n'a fait jouer avec une plus terrible perfection les ressorts de la fourberie qu'Iago.

Othello doit surtout son effet à la vérité des caractères. Les paroles et les actes de chaque personnage le font connaître de telle sorte que chacune de ses paroles et chacun de ses actes est une révélation sur la nature de ce personnage et sur la nature humaine. Dans chaque rôle abondent les traits courts et pleins qui sont comme des rayons de lumière soudainement projetés jusqu'au fond des âmes.

Relisez la pièce en notant les plus saillants de ces traits. Vous serez frappés de tout ce qu'ils contiennent, sous une forme brève, de vérité psychologique, à la fois individuelle et générale.

D'abord Othello. Shakespeare a concentré en lui tous les traits de situation et de caractère qui font d'un homme la proie complète d'abord de l'amour, puis de la jalousie.

Othello a cinquante ans, et il épouse une jeune fille. C'est son dernier amour; après, ce sera la vieillesse et le renoncement. Soldat aventureux, il s'était toujours tenu en garde contre le mariage, parce qu'il bride la liberté :

« Sans l'amour que je porte à la charmante Desdemona, déclare-t-il, je ne voudrais pas, pour toutes les richesses de la mer, tracer des limites fixes et étroites à une condition libre et errante. »

Enchaîné par l'amour, il y tient, en raison du sacrifice qu'il lui a fait. Cet amour sera désormais le grand

intérêt de l'existence qui s'est fixée par lui et pour lui.

Mais, si aimante que soit sa femme, quelques preuves qu'elle lui ait données d'admiration et de dévouement, Othello ne sera pas tranquille dans la possession. Il se demande avec angoisse, dès qu'il sera conduit à examiner sa situation vis-à-vis d'elle, si sa race, ses manières et surtout son âge ne lui interdisent pas d'inspirer un amour durable.

« Allons! se dira-t il, elle s'est détachée! C'est peut-être parce que je suis noir et que je n'ai pas ces dons doucereux de conversation que possèdent les messires de boudoir; c'est peut-être parce que je descends la pente des années. Les jeunes transports de mon ardeur sont maintenant calmés! »

Pour se rassurer, il se rappelle en vain les sacrifices que lui a faits sa femme. Ces sacrifices mêmes la lui montrent capable de perfidie. Au moment où elle quittait son père pour suivre le mari clandestinement épousé, le vieillard a fait entendre une parole grosse d'inquiétude et de menace :

« Elle a trompé son père, elle peut te tromper. »

Cette parole Othello l'entend toujours et, s'il pouvait l'oublier, Iago se chargerait de la lui rappeler.

L'amour inquiet d'Othello ne le tient pas seulement par toutes les fibres de son cœur. Il intéresse au plus haut point sa fierté. Othello en effet est d'une race où la fidélité de la femme importe tant à la dignité de l'homme que celui-ci doit tuer aussitôt la femme infidèle. Or, le More pousse à l'extrême les préjugés de sa race, car « il tire sa vie et son être d'hommes de condition royale ». L'idée seule de l'humiliation par la femme le met en rage.

« Un homme trompé, s'écrie-t-il, est un monstre et une bête. J'aimerais mieux être un crapaud et vivre

des vapeurs d'une prison, que d'abandonner un coin de la chose que j'aime à l'usage d'autrui. »

A la fierté de l'Oriental et du prince il joint celle du soldat. La faute de la femme déshonore tout homme; or, pour un soldat, l'honneur est le premier besoin de sa profession. Aussi, dès qu'Othello se croit trahi, il ne se juge plus digne de commander et de combattre. De ses plaintes, la plus déchirante est celle que lui arrache le sentiment qu'il doit renoncer désormais à ce qui était le but et l'orgueil de sa vie :

« Oh! maintenant, adieu aux grandes guerres qui font de l'ambition une vertu!... Adieu, la carrière d'Othello est finie! »

Enfin, l'ardeur de son imagination orientale lui retrace l'image de la faute avec une intensité affolante.

Ainsi, toutes les causes de désespoir et de fureur se réunissent pour torturer Othello, et tous les mobiles le poussent au meurtre, non pas le meurtre qui se contente de frapper le coup mortel, mais celui qui s'acharne :

« S'il y a des cordes, des couteaux, des poisons, du feu, des rivières qui puissent noyer, je ne supporterai pas cela.... Oh! du sang, du sang, du sang.... Je voudrais être neuf ans à les tuer! »

Et au milieu de ces fureurs orgueilleuses et féroces pleurent les plaintes infiniment douces et tendres de l'amour qui se lamente sur lui même et sur son objet :

« C'est bien certain, et cependant, que c'est dommage, Iago! que c'est dommage!... O fleur si gracieusement belle, si délicieusement odorante que les sens sont enivrés de toi, pourquoi es-tu jamais née?... O souffle embaumé qui persuades presque à la justice de briser son glaive!... je te tuerai, et je t'aimerai ensuite. »

La jalousie, « le monstre aux yeux verts qui s'engendre lui-même et se nourrit de lui même », provient

tantôt de la méfiance et tantôt de la confiance. Lorsque la jalousie succède à la confiance, elle est particulièrement violente et folle, car, en ce cas, le jaloux emploie à se tourmenter la même crédulité et la même droiture qui faisaient son repos avant le poison du doute. Alors, il accepte tout, et si la jalousie lui est soufflée, quel instrument docile il devient! quel lamentable jouet aux mains de celui qui le pousse!

Aussi, pour faire d'Othello le type du jaloux complet, Shakespeare l'a-t-il fait confiant et droit :

« Le More, dit Iago, est d'une nature noble et franche, ouverte et crédule ; il croit honnêtes les gens qui paraissent tels. »

Pour torturer cette nature aimante, noble et droite, le poète a placé près d'elle le type de la haine, de la bassesse et de la fourberie. Ce n'est pas seulement afin d'obtenir l'effet dramatique du contraste, mais parce qu'il fallait une nature comme celle-là pour pousser à un crime féroce un être foncièrement généreux.

De cette nécessité est résultée la figure effarante et grandiose d'Iago. Celui-ci est encore supérieur à Othello, car il n'est pas seulement vrai en lui-même ; il est le type le plus parfait en son genre qu'offre la littérature de tous les temps et de tous les pays. Avec un caractère profondément individuel, comme le sont toujours les personnages de Shakespeare, il élève jusqu'à l'absolu de l'envie la haine et la fourberie.

Iago est jeune, mais, à vingt-huit ans, il a déjà manqué sa vie de toutes manières. Ambitieux et orgueilleux, il se voit borné dans sa carrière et ridicule ; égoïste et, comme on dit aujourd'hui, « individualiste », il se voit obligé de feindre l'abnégation et le dévouement :

Il y a des gens, dit-il, qui, tout en observant scrupuleusement les formes de l'obéissance et en empruntant la

physionomie de la déférence, gardent leur cœur à leur propre service : ceux-là ne donnent à leurs maîtres que l'apparence de leurs services, les utilisent pour faire leurs affaires et lorsqu'ils ont doré leurs habits se rendent hommage à eux-mêmes : ces compères-là ont une certaine âme, et je déclare que je suis de ceux-là.

Iago est officier, c'est-à dire que « l'avancement » est la grande affaire de sa vie. Mais jugez ce que devient la passion de l'avancement dans une nature comme celle-là et quelle rage furieuse lui inspire la convoitise déçue du « grade supérieur »! Enseigne, il avait sollicité la lieutenance d'Othello. Un concurrent lui a été préféré.

Et quel est cet officier? Ah! un grand mathématicien, un certain Michel Cassio, qui n'a jamais manœuvré un bataillon en campagne et qui ne connaît pas plus les dispositions d'une bataille qu'une vieille fille, excepté par théories apprises dans des livres, théories que des gens de robe pourraient expliquer aussi bien que lui : pur babil et aucune pratique, voilà toute sa science de soldat.

De là une double haine contre le camarade qui lui a « passé sur le corps » et contre le chef qui, « par orgueil et parti pris », malgré les recommandations mises en mouvement — trois grands personnages de la cité qui sont allés lui tirer leur chapeau, — a répondu que son choix était fait.

Est-il, dans aucune armée, une aventure plus journalière et plus commune que celle d'Iago? L'envie de l'officier ignorant contre l'officier instruit. La rancune de l'intrigant qui a vainement sollicité l'appui des « hommes politiques », la fureur contre le grand chef qui leur a opposé le mérite supérieur, le bien du service et sa propre responsabilité, cette envie, cette rancune et cette fureur parlent-elles encore un autre lan-

gage que l'enseigne d'Othello? Pas un officier évincé par « le choix » qui ne conclue comme Iago :

« Malédiction du service! L'avancement s'obtient par préférence et non par l'ancienneté. Chaque second devrait être l'héritier du premier. »

Officier raté, Iago est par surcroît un mari trompé, ou qui se croit tel, et qui craint de l'être encore. Sa femme, Emilia, est accueillante et, comme elle le déclare elle-même, sensible au « bel homme ». Elle ne professe pas sur la bagatelle une morale plus scrupuleuse que les commères de nos fabliaux. Ecoutez, en effet, le dialogue de cette fine mouche avec Desdemona.

La pudique Desdemona lui dit :

« Est-ce que tu commettrais un tel acte pour le monde entier?

— Certes, répond Emilia, et vous, ne le commettriez-vous pas?

— Non, par cette lumière céleste.

— Ni moi non plus par cette lumière céleste, car je pourrais tout aussi bien le faire dans les ténèbres.

— Tu commettrais un tel acte pour le monde entier?

— Le monde est une grosse chose : c'est un grand prix pour un petit péché! »

Avec une telle femme, Iago ne pouvait éviter les désagréments habituels, car il est violent, brutal et peu aimable. Or, comme dit la Dorine de Molière :

Il est bien difficile enfin d'être fidèle
A de certains maris faits d'un certain modèle.

Iago soupçonne donc qu'il a eu des mésaventures conjugales et il craint d'en éprouver de nouvelles. Et par qui se croit-il déjà trompé ou sur le point de l'être encore? Par le chef et le camarade auxquels il en veut déjà furieusement comme officier!

Il dit d'Othello :

« Je soupçonne ce More paillard de s'être insinué dans mon lit, soupçon qui me ronge les entrailles comme un poison minéral, et rien ne pourra soulager mon âme avant que je l'aie mis de pair avec moi, femme pour femme. »

Et de Cassio :

« Je crains que Cassio n'en veuille à mon bonnet de nuit, lui aussi. »

Ainsi Iago porte déjà dans le cœur contre Othello et Cassio les deux plus puissants mobiles de haine qui puissent pousser un homme au crime. Ils vont le tourner contre Desdemona — qu'il déteste aussi et pour le bonheur qu'elle donne et pour celui qu'elle éprouve, — car c'est par elle qu'il atteindra Othello et Cassio.

A ces deux mobiles s'en joint un troisième, qui ne fournit pas seulement un ressort supplémentaire à l'action, mais qui, en achevant de peindre Iago, l'accule à la nécessité de perdre Desdemona. Celle-ci est aimée d'un sot, Roderigo, dont Iago sert la passion : si Cassio ne réussit pas à tromper Othello, ce Roderigo aboutira peut être; les femmes sont si étranges! Puis, Iago est besogneux. Ce soudard a des vices. Shakespeare ne nous dit pas lesquels, mais tenons pour certain que ce sont des vices bas et coûteux : il faut bien que l'argent et les bijoux soutirés à Roderigo passent quelque part. Or, Iago « tape » fortement et incessamment Roderigo.

Sous quel prétexte? Le pauvre Roderigo nous l'apprend en ces termes piteux :

Les joyaux que je vous ai remis pour donner à Desdemona auraient suffi pour corrompre à moitié une religieuse; vous m'avez dit qu'elle les avait reçus et vous m'avez porté en retour des promesses consolantes de reconnaissance et d'entrevues sans délais; mais je ne vois pas que cela se réalise.

Que Desdemona meure donc afin qu'elle ne puisse pas déclarer que, jamais, elle n'a rien reçu d'Iago.

On est tenté de s'étonner que cette bête malfaisante d'Iago ait pu non seulement cacher ce qu'elle est foncièrement jusqu'au moment où s'ouvre l'action d'*Othello*, mais encore se faire prendre pour la franchise et la droiture incarnées. Chacun, en effet, le tient en haute estime : Othello, qui l'appelle toujours l' « honnête Iago », et Desdemona, qui partage naturellement le sentiment de son mari, et ce brave garçon de Cassio, et ce benet de Roderigo, et, le plus fort de tout, Emilia, qui se plaint de son humeur et, sans doute, s'en dédommage, mais qui le regarde comme un parfait honnête homme. Somme toute, il n'y a là rien de trop invraisemblable. Etant fourbes, les Iagos sont dissimulés. Ils parviennent plus ou moins longtemps à cacher leur vraie nature, jusqu'à ce qu'un coup de passion, un concours de circonstances, une catastrophe, préparée par eux, mais qui tourne contre eux, les montre tels qu'ils sont. Et le sujet d'*Othello* est justement une catastrophe de ce genre.

Maintenant, si nous étions tentés de trouver que Shakespeare a concentré trop de noirceurs dans l'âme d'Iago et qu'il s'est plu à en faire le type surhumain du traître parfait, rappelons-nous une histoire toute récente et que nous n'oublierons pas de sitôt. Nous avons vu Iago; il a traversé l'histoire contemporaine; il s'est chargé de nous démontrer que l'enseigne d'Othello ne dépasse pas du tout les bornes de la vilenie, de la perversité et de la malfaisance humaines. Appelons-le d'un des noms qu'il se donnait lui-même; il n'y a que l'embarras du choix : c'est le uhlan, le pandour, le condottière, etc.

Le uhlan donc était officier, lui aussi, non seulement sorti du rang, mais aventurier et, pas plus qu'Iago, il

n'aimait « les mathématiciens ». Désireux d'avancement, il essayait de mettre « les hommes politiques » dans son jeu. Déçu, il éclatait de male rage contre ce « passe-droit ». Ses lettres à ce sujet dépassent les plus virulentes tirades d'Iago. Il fréquentait le Moulin-Rouge et cette hantise lui coûtait cher. On sait trop comment s'appelaient les Roderigos qu'il exploitait et ce qu'il leur vendait. Il s'est largement confessé et ce que l'on devine de son rôle est encore plus effrayant que ses confidences. Dévoilé, il a fait une belle défense : plus heureux que notre enseigne, ce commandant a tiré de l'aventure sa peau et sa liberté.

Le voici à Londres, paraît il. S'il entre au Lyceum-Theatre, les soirs d'*Othello*, il doit admirer la pièce en connaisseur, voire en écrivain. Car si un professionnel diligent et habile s'avisait d'extraire et de concentrer la substance du fatras de lettres et de mémoires versés par le dit commandant au dossier de l'Affaire, on verrait que ce sacripant, malgré son intempérance de plume, a le style presque aussi nerveux et imagé que le verbe d'Iago.

Desdemona, la victime du meurtre dont Iago fut la tête et Othello le bras, est femme entre les femmes de Shakespeare, à la fois typique et individuelle, comme ses deux bourreaux. Le jaloux Othello reproduit fidèlement les traits essentiels du More; le traître Iago, ceux de l'Italien du XVe siècle — voyez la magistrale analyse de ce dernier caractère par Macaulay, dans son essai sur Machiavel; — la douce Desdemona incarne délicieusement la jeune femme anglaise. On la voit, au physique, svelte et blonde, le teint blanc et rose, les yeux bleus, légère et fraîche comme ses mousselines.

Le printemps sur la joue et le ciel dans le cœur.

Au moral elle est « tendre, obligeante, bienveillante, timide, d'un caractère si paisible et si sédentaire que, lorsqu'elle remue, elle en rougit » . Cet excès de timidité et de pudeur l'a d'abord éloignée du mariage ; « elle s'est longtemps détournée des riches et beaux fils de sa nation ». Lorsqu'elle a subi le charme viril, exotique et guerrier d'Othello, qu'elle « l'a aimé pour les dangers qu'il avait courus », qu'elle « a vu son visage dans son âme », elle ne recule pas devant « l'éclat franc d'un enlèvement et l'orage affronté du sort ». Elle se donne à lui sans réserve et pour toujours ; elle « se dévoue, âme et fortune, à son honneur et à ses vaillantes qualités ».

Insultée, frappée, assassinée par lui, elle lui pardonnera. Devant le premier outrage si brusque, si immérité, auquel elle ne comprend rien, elle dit simplement et doucement :

« Je n'ai pas mérité cela ; je ne resterai pas pour vous offenser. »

Accablée de ces injures ordurières qui montent si aisément aux lèvres des meilleurs et des plus généreux dans les fureurs jalouses, elle répond, avec une douceur, une simplicité et une noblesse qui convaincraient de son innocence tout autre qu'un jaloux :

« Je suis votre épouse, monseigneur, votre sincère et loyale épouse. »

Mais les injures redoublent et Othello rugit :

« Impudente prostituée !

— Par le ciel, répond-elle dans un sanglot, vous me faites injure.

— N'êtes-vous pas une catin ?

— Non, aussi vrai que je suis une chrétienne. Si ce n'est pas être une catin que de conserver intact de tout autre toucher odieux et illégitime ce vase de ma personne pour mon seigneur, alors je n'en suis pas une.

— Comment, vous n'êtes pas une catin?
— O ciel, pardonnez-nous! »

Pendant une rémission de l'affreux orage, tandis que sa suivante Emilia maudit le More, elle le défend :

« Mon amour lui est si entièrement soumis que même sa mauvaise humeur, ses querelles, ses expressions de colère ont grâce et beauté. »

C'est enfin la scène du meurtre. Ici elle pousse l'amour conjugal jusqu'à l'héroïsme et au martyre.

Elle est jeune, elle ne veut pas mourir, elle demande en suppliant un délai :

« Tuez moi demain, laissez moi vivre cette nuit.... Une demi heure seulement!... Seulement le temps de dire une prière! »

Mais non seulement elle aime encore son meurtrier, mais elle le respecte et voudrait le sauver. Il ne lui échappe pas un cri de colère ni de vengeance. Ranimée un moment, elle ne murmure que cette plainte :

Oh! par erreur, par erreur mise à mort!

Et comme Emilia lui demande le nom du meurtrier, elle répond :

« Personne; moi-même. Adieu : rappelle-moi à mon cher seigneur! »

Avant de succomber ainsi, quel charme elle avait mis dans l'existence du More et quel amour elle avait inspiré au malheureux! C'avaient été d'abord ses réflexions naïves aux récits du héros :

« Elle jura que c'était étrange, qu'en vérité c'était étrange à l'excès; que c'était lamentable, extrêmement lamentable. »

Puis l'aveu, si féminin et si naturel que Beaumarchais, bien différent de Shakespeare, en a retrouvé le modèle pour sa Rosine, bien différente de Desdemona :

« Elle me dit que, si j'avais un ami qui l'aimât, je n'avais qu'à lui apprendre à raconter mon histoire et que cela suffirait pour qu'il l'épousât. »

Après le mariage, dans le si court séjour à Famagouste, elle a rempli le vieux château de lumière et de joie, « belle, recevant avec grâce, pleine d'esprit et d'innovation, aimant la compagnie, libre dans ses discours, chantant, jouant et dansant bien ». Son chant surtout, ce chant qu'elle vous fait entendre avec la romance du *Saule* — « son chant dompterait la sauvagerie d'un ours ». Mais non, hélas! du tigre qu'est Othello. Elle a été, selon le mot de son mari, alors encore en pleine tranquillité et en plein bonheur, une « délicieuse espiègle » comme dans la scène charmante où elle veut obtenir du More la grâce de Cassio.

« Mon cher amour, rappelez-le.
— Pas maintenant, douce Desdemona; une autre fois.
— Mais cette autre fois sera-t-elle bientôt?
— Aussitôt que possible, en votre considération, ma chérie.
— Sera-ce ce soir à souper?
— Non, pas ce soir.
— Demain à dîner, en ce cas?
— Je ne dînerai pas à la maison.
— Eh bien alors, demain soir, ou mardi matin, ou mardi à midi, ou le soir, ou mercredi matin. Je t'en prie, nomme la date, mais que le délai n'excède pas trois jours. »

Je ne dirai pas qu'il n'y a rien d'équivalent dans les autres littératures à ces trois types d'Othello, d'Iago et de Desdemona, car nous avons Oreste, Narcisse et tout le cortège des femmes de Racine. Ceux-ci, produits du XVIIe siècle français, sont aussi concentrés et nuancés, aussi élégants et mesurés, aussi soigneusement débarrassés de tout détail inutile ou accessoire, que les personnages d'*Othello*, enfants de la libre Renaissance

anglaise, s'étalent largement et librement, avec l'ampleur touffue d'une dramaturgie lyrique. Mais, s'ils n'étaient pas, il manquerait aux créations de l'esprit humain quelque chose d'irréparable et d'essentiel.

Autour d'eux, c'est le grouillement de vie individuelle qui peuple la forêt shakespearienne. Tandis que notre tragédie restreint autant que possible le nombre des personnages, le drame anglais se plaît à les multiplier. Il est prodigue comme la nature, qui lance les germes à pleines mains et les laisse se multiplier, dussent-ils s'étouffer mutuellement. Une foule de personnages secondaires et de simples comparses entoure les protagonistes. Chacun d'eux contribue plus ou moins à l'action, mais tous ont leur caractère, indiqué en quelques traits, par un mot ou une attitude, toujours avec une vérité suprême. Le doge de Venise, le vieux Brabantio, le sot Roderigo, le majestueux Lodovico, le brave Montano, la courtisane Bianca vivent et intéressent, ne fût-ce qu'un instant.

De cette foule émergent deux caractères ou, du moins, deux esquisses de caractères, largement et vivement poussées, qui prennent une grande part à l'action et auraient pu la recevoir encore plus grande, la suivante Emilia et le lieutenant Cassio.

Emilia nous est déjà connue par son rôle auprès d'Iago. Essentiellement, c'est une bonne fille, dans tout le sens du mot. Elle est aimable et complaisante avec tout le monde. Elle le serait même avec son mari, pour peu qu'il s'y prêtât. Nous savons quelle médiocre importance elle attache au détail que les maris prennent si fort au sérieux. Si le More a désiré ses bonnes grâces, elle les lui a libéralement accordées. Elle n'en serait pas plus avare avec Cassio, si le beau lieutenant n'avait d'autres préoccupations, d'abord Bianca, la maîtresse qui le relance, puis le souci de rattraper son grade

perdu. Elle examine à un point de vue positif tout homme qui paraît devant elle. Ainsi Lodovico, malgré le pompeux et imposant appareil qui entoure l'envoyé de la sérénissime République :

« C'est un très bel homme.... Je connais une dame de Venise qui serait allée pieds nus jusqu'en Palestine pour un attouchement de sa lèvre inférieure. »

Peu scrupuleuse sur la fidélité conjugale et la pudeur féminine, elle ne l'est guère plus, malheureusement, sur le bien d'autrui. Sa morale est décidément trop large. Sa maîtresse laisse tomber un beau mouchoir; elle le ramasse et le garde, pour le donner à son mari, qui lui a témoigné un vif désir de l'avoir. Pour mettre sa conscience en repos, il lui suffit de se dire :

« Mon baroque mari m'a cajolée cent fois pour que je le lui donnasse. »

Et comme dans Shakespeare, de même que chez tous les grands dramaturges, une logique impitoyable tire les conséquences nécessaires de toutes les actions, les plus vénielles en apparence, ce mouchoir à peine dérobé causera la mort de Desdemona et, par contre-coup, celle d'Emilia. De même, si cette bonne Emilia n'avait pas été si accueillante aux hommes, son mari aurait-il conçu cette rancune conjugale qui est une des causes de sa méchanceté?

Créature inoffensive et funeste, la pauvre Emilia expie largement ses fautes par son héroïsme final. A partir du moment où les cris de Desdemona lui apprennent que quelque chose de terrible se passe entre elle et le More, sa bonté devient un dévouement de chien fidèle qui se fait tuer sur le corps de son maître. Elle ne se laisse effrayer ni par la fureur d'Othello, qui voit rouge, ni par les menaces d'Iago, qui se sent perdu si elle parle.

Elle crie à Othello :

« O dupe! ô imbécile! ignorant comme la boue.... je ne m'inquiète pas de ton épée; je te ferai connaître, quand bien même je devrais perdre mon existence. »

Elle crie à Iago :

« Je ne ferai pas taire ma langue, je suis obligée de parler : ma maîtresse est là, assassinée dans son lit.... Je parlerai, dussé-je ne jamais plus retourner au logis. »

Et, frappée à mort, ses derniers mots sont :

« Oh! placez moi à côté de ma maîtresse.... Puisse mon âme posséder la félicité suprême comme je dis la vérité, et, en parlant comme je pense, je meurs! »

Créature faible et loyale, légère et fidèle, il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'elle a aimé la vérité et le dévouement plus que la vie.

Cassio, lui, serait le type idéal de l'officier — brave et instruit, brillant et généreux — s'il n'avait deux défauts, bien militaires, qui le perdent et en ont perdu bien d'autres : il aime trop les femmes, qui le lui rendent bien, et « la fête », où il oublie sa raison, sa dignité, ses devoirs.

« C'est un bel homme, dit Iago — et certainement Emilia l'a dit avant lui. Il est taillé pour rendre les femmes infidèles. Il vous a un œil capable de faire naître les opportunités. C'est un drôle parfaitement contagieux. »

Tout lui sourit d'abord : il vient d'obtenir un bel avancement et, comme bonnes fortunes, il n'a que l'embarras du choix. Bianca, sa maîtresse en titre, l'a suivi dans Chypre et, tout en l'accablant de son amour, ne gêne guère sa liberté. Il flirte avec Emilia, qui se laisse embrasser en faisant la moitié du chemin, et, le baiser cueilli, il s'excuse avec une liberté avantageuse :

« C'est mon éducation qui me porte à ces démonstrations effrontées de courtoisie. »

Cette galanterie le perdra, jointe au désir de ne pas chagriner les camarades, en refusant une partie de plaisir. Il se grise, poussé par Iago, cherche querelle à Roderigo et Montano, remplit Famagouste de tumulte, lui, l'officier chargé de la police, et se fait casser de son grade. Sa plainte est déchirante, lorsqu'il pleure son honneur perdu :

« Ma réputation! ma réputation! ma réputation! J'ai perdu la partie immortelle de moi-même, et ce qui reste appartient à la bête. Ma réputation! Iago, ma réputation! »

Mais comme tous ses actes produisent leurs conséquences nécessaires! Véniels en eux-mêmes, comme celui d'Emilia gardant le mouchoir perdu, ils perdent leur auteur, et, avec lui, ceux qui en sont l'objet : Montano d'abord, puis Roderigo, enfin Othello, son général, qu'il aime, et Desdemona, qu'il respecte, mais avec laquelle il a cru pouvoir être galant, comme il l'est avec toutes les femmes.

Tels sont les personnages dont Shakespeare a fait les acteurs de son drame. Pas un qui n'agisse selon la logique. Plus ils sont étudiés de près, plus leur vérité apparaît profonde.

Je me suis si bien complu dans cette étude qu'elle m'a pris toute la place dont je dispose aujourd'hui. Je voulais montrer par elle combien dans *Othello* la peinture des caractères est supérieure, je ne dis pas à l'intrigue, qui est fortement nouée, mais à la marche de l'action. Non seulement celle-ci paraît lente et obscure au théâtre, mais elle offre deux ou trois grosses invraisemblances. L'effet scénique en souffre beaucoup.

Il me reste donc à montrer cette infériorité du chef-d'œuvre, et pour cela il me faut encore un feuilleton. Je souhaite que vous trouviez à lire cette longue étude sur *Othello* un peu du plaisir que j'ai eu à la faire.

Quelle aubaine pour l'été d'un critique et surtout quel dédommagement des vaudevilles et mélos de l'hiver!

12 aout 1901.

III

Lenteur de l'action dans *Othello*. — Abus du lyrisme. — Valeur exceptionnelle du troisième acte. — Les invraisemblances : Emilia et le mouchoir, crédulité d'Othello; passivité et maladresse de Desdémona. — Personnages inutiles ou insuffisants. — Lenteur du dénouement. — Souvenirs de Fanagouste.

Un conflit de passions fondamentales — amour, haine et jalousie, — mettant aux prises des caractères fortement tracés dans une action poignante, telle est la trame d'*Othello*. Comment un sujet ainsi conçu et traité peut-il produire à la scène une impression confuse et traînante? C'est ce que je voudrais rechercher aujourd'hui pour conclure cette longue étude.

Cet effet d'obscurité et de lenteur tient d'abord à la conduite de l'action, qui s'attarde plusieurs fois, au moment précis où elle devrait se précipiter, à deux invraisemblances, capitales l'une et l'autre, à une série d'à-peu-près et de négligences dans la combinaison de l'intrigue, enfin à l'abus du lyrisme, qui s'étale pour lui-même et prolonge l'attente du dénouement alors que tout devrait être en action.

Ces défauts gâtent plus ou moins les deux premiers actes et les deux derniers. Quant au troisième, plein et rapide, il est peut être le plus fort et le plus beau que Shakespeare ait écrit. Je n'y vois de comparable dans le théâtre universel, pour la force de la conception et la perfection de l'exécution, que la partie capitale de l'*Œdipe roi* de Sophocle, la scène des deux bergers. C'est lui surtout qui fait d'*Othello* le chef-d'œuvre qu'est la pièce malgré ses imperfections; c'est lui qui

dédommage amplement le spectateur du plaisir incomplet et contrarié que lui donne le poète avant et après cet admirable morceau; c'est lui qui provoquera et justifiera toujours les tentatives de nos traducteurs pour installer *Othello* dans notre répertoire.

Rien de plus clair, de mieux motivé et de plus rapide que l'exposition de la pièce. Iago explique à Roderigo, dont il veut faire son instrument, les motifs de sa haine contre Othello et, docilement secondé par ce sot sans vouloir, il excite contre Othello le sénateur Brabantis dont le More a épousé secrètement la fille. Ici, pas un trait inutile. Tout est en action directe. Le poète ne songe qu'à saisir notre intérêt de manière impersonnelle pour ainsi dire, c'est-à-dire sans se laisser entraîner encore par cette tendance, si fréquente chez lui, à exprimer l'impression qu'il ressent lui-même devant les faits qu'il expose.

Accusé devant le Sénat par Brabantis, le More présente sa défense dans un plaidoyer qui n'est pas seulement un des plus beaux morceaux de la pièce, mais qui continue d'exposer le sujet et de faire avancer l'action. Mais bientôt, comme une végétation parasite et luxuriante sur le tronc vigoureux qui s'élève, quelque virtuosité poétique fleurit et s'étale; l'attention s'éparpille, tiraillée par le détail. Les sénateurs bavardent confusément sur les affaires de Chypre, et le More abuse de son imagination orientale pour allonger ses propos et les panaches d'images :

> Si jamais, dit-il, les jeux légers de Cupidon ailé engourdissent dans une langueur voluptueuse nos facultés de pensée et d'action au point que nos plaisirs altèrent et corrompent nos devoirs, que les ménagères fassent une écuelle de mon casque et que tous les guignons honteux et vils fassent échec à ma renommée.

Après la simple et grave noblesse de son plaidoyer,

le mari de Desdemona ne parle-t-il pas ici comme un capitan Matamore?

Le second acte, sur le port de Chypre, offre encore la marque de la maîtrise dramatique, mais éparse et inégale. Iago commence à tisser sa trame de perfidie avec les fils que lui fournissent l'amour d'Othello, la bonté de Desdemona, la galanterie de Cassio, la légèreté d'Émilia. Mais de plus en plus le détail abonde et le poète mêle son impression aux sentiments de ses personnages. Beaucoup de mots, de très beaux mots, mais des mots.

Un peu lent à se mettre en train, le troisième acte noue vivement et fortement l'action avec la réflexion d'Iago :

« Ah! je n'aime pas cela! »

Et aussitôt commence la scène superbe, point culminant du drame, où Iago distille dans l'âme d'Othello, goutte à goutte, son venin de jalousie et de fureur.

Othello est naturellement confiant; par cela même, il est crédule. Il aime de tout son être et, l'amour étant essentiellement une forme de l'obsession, son esprit est tout préparé à recevoir l'idée fixe qui s'y enfonce comme un fer de torture. On croit voir un taureau poussant lui-même sur la pointe.

Quant à Iago, sa méchanceté et sa traitrise sont ici d'une habileté et d'un sang-froid impeccables. Il ne dit pas un mot inutile; il mène son attaque cruelle sans hâte, avec une progression infaillible; il conduit Othello au degré d'aveuglement et de rage d'où tombera la catastrophe infaillible. Il a la grandeur de Satan et, lorsqu'il met le pied sur sa victime abattue, avec ce grondement de triomphe :

« Opère, ma médecine, opère! »

le spectateur est déjà tenté, comme le More au dénouement, de regarder si ce pied n'est pas fourchu.

Quant au détail, tout y est d'une vérité et d'une sobriété, d'une plénitude et d'un caractère auxquels nos habitudes françaises de concision et de choix ne trouvent rien à reprendre. C'est la perfection même. Le génie maître de son sujet et de son art ne saurait marcher plus sûrement ni aller plus loin. Puis, le poète dramatique n'y cède rien au lyrique. Il s'oublie lui-même et s'absorbe dans ses personnages. Au lieu de nous donner du même coup, ainsi qu'il le fait souvent, le spectacle et son commentaire, il nous offre, purement et simplement, le spectacle saisissant et complet.

Non, certes, que Shakespeare n'y soit plus Shakespeare, c'est-à-dire un génie qui, en peignant la vie, lui imprime toujours sa marque; mais cette marque de poète créateur n'est ici qu'un degré supérieur de vérité observée. Au premier acte, nous pouvions lui reprocher de mettre dans les paroles du More un excès de couleur où il entrait plus de virtuosité que d'orientalisme. Ici, l'image traduit exactement la nature permanente et l'état passager d'une âme.

Ainsi, dans ce serment de vengeance :

Comme la mer du Pont dont les courants glacés et la course en avant ne connaissent jamais le reflux, mais continuent droit leur chemin vers la Propontide et l'Hellespont : ainsi nos pensées sanguinaires emportées d'un pas violent ne retourneront jamais en arrière jusqu'à ce qu'elles soient englouties dans une vengeance proportionnée à l'offense. A cette heure, par ce ciel de marbre là-bas, j'engage ma promesse pour l'exécution religieuse d'un serment sacré.

Othello est More; il est marin; il est croyant. Son origine, sa profession et sa foi concourent à revêtir sa parole de cette forme colorée, passionnée et solennelle.

C'est au cours de cette admirable scène, posée et

reprise trois fois, qu'Iago emploie le moyen décisif qu'il a préparé pendant une de ses rémissions et parle à sa victime du mouchoir ramassé par Émilia, livré par elle à son mari et mis par celui-ci en la possession de Cassio. Il est célèbre, ce mouchoir : mais il faut bien reconnaître que le poète en fait un usage également forcé et invraisemblable en ce qui touche Émilia, Othello et Desdemona.

Admettons, à la rigueur, qu'Emilia, suivante peu scrupuleuse, n'hésite guère à faire main-basse sur ce mouchoir de grande valeur, bien qu'elle ne puisse pas ignorer que sa maîtresse y tient beaucoup. Mais bientôt elle ne peut plus ignorer que son acte est de grave conséquence. C'est devant elle, en effet, qu'Othello réclame ce mouchoir à Desdemona, la presse de questions à ce sujet et enfin, comme elle ne peut dire ce qu'il est devenu, entre dans une colère effrayante. Émilia entend cette demande de plus en plus menaçante.

« Le mouchoir!... le mouchoir!... le mouchoir!... »

Et elle ne dit rien.

Elle voit Othello repousser Desdemona éperdue et lui crier :

« Arrière ! »

Et elle ne dit toujours rien.

Elle voit Othello sortir en tempête et laisser Desdemona terrifiée.

Elle ne dit encore rien.

Desdemona fait cette réflexion :

« Je n'avais encore rien vu de semblable. A coup sûr, il y a quelque chose d'extraordinaire dans ce mouchoir ; je suis très malheureuse de l'avoir perdu. »

Émilia se décide enfin à dire quelque chose. Mais ce n'est pas pour confesser sa faute encore vénielle et bientôt irréparable si elle continue à se taire. C'est

pour faire cette réflexion très philosophique, mais parfaitement inutile, et ordurière par surcroît :

« Ce n'est qu'au bout d'un an ou deux qu'un homme se montre ce qu'il est : ils sont tous de simples estomacs, et nous sommes toutes de simple nourriture; ils nous mangent gloutonnement, et lorsqu'ils sont gorgés de nourriture ils nous vomissent. »

Émilia voit ensuite Othello frapper Desdemona toujours à propos du mouchoir : elle continue de se taire. Elle est elle-même insultée par le More, qui lui jette de l'argent au visage en la traitant d'entremetteuse. Persistance de mutisme sur le mouchoir, cela va de soi, car pour tout le reste elle est plutôt bavarde.

Enfin, la nuit sanglante se prépare. Une ombre de terreur envahit avec elle la chambre conjugale. Desdemona, hantée par un pressentiment funèbre, prescrit à sa suivante de mettre à son lit des draps de noce et de l'ensevelir dans l'un d'eux, s'il lui arrive malheur. Elle chante cette romance du saule qui eût tiré des larmes à Othello s'il l'avait entendue. Emilia, décidément insupportable de sottise et de vulgarité, songe de moins en moins au mouchoir, ne comprend rien et se répand en bavardages oiseux ou gaillards.

« Allons, allons, vous dites des sornettes.... Cela ne signifie rien du tout. »

Puis, elle file sa théorie « du grand prix pour un petit péché ».

Elle ne comprend enfin qu'elle est la cause du meurtre que devant Desdemona étouffée. Alors, c'est à Othello qu'elle s'en prend.

« O stupide More! ce mouchoir dont tu parles, je l'avais trouvé, hélas! et donné à mon mari. Imbécile meurtrier! »

L'imbécile et la stupide, c'est elle. Or, cette imbécillité et cette stupidité ne sont pas dans son caractère.

Elles faussent la situation et enlèvent toute vraisemblance à la partie capitale de la pièce. Le spectateur le sent. La marche violente du drame l'empêche de s'en rendre exactement compte, mais il suffit de cette impression confuse pour paralyser son intérêt.

Là est le grand défaut d'Othello. D'autres pèsent encore sur l'action et, après avoir indisposé le spectateur plus ou moins conscient de son malaise, se découvrent à lui dès qu'il réfléchit sur ce qu'il vient de voir.

D'abord la crédulité d'Othello.

Il y va de son amour, de son honneur, de la vie de Desdemona, et il lui suffit, pour se désespérer et tuer, des propos que lui tient Iago! Il ne songe pas à une enquête et à une confrontation! Il a tout pouvoir et il ne l'emploie pas à découvrir la vérité sur ce qui lui tient à cœur par-dessus tout! Il est confiant, c'est entendu, et nous admettons que ce trait de caractère lui fasse accepter d'abord tous les mensonges d'Iago, quoique quelques-uns soient bien gros; mais il est jaloux, et le propre du jaloux est d'interroger, de chercher, de poursuivre jusqu'à la certitude la vérité dont la découverte doit le torturer. Tout autre homme, dans la situation d'Othello, eût interrogé Cassio, d'abord à part, puis devant Desdemona, enfin devant Iago. Alors, malgré le silence d'Émilia, l'innocence de Desdemona eût éclaté.

Mais il n'y aurait plus eu de pièce?

Il y en aurait toujours une, la même, mais il aurait fallu la mener autrement dans cette partie essentielle. Dire comment, n'est pas l'affaire de la critique, mais elle est dans son rôle en signalant ce défaut de conduite et en constatant qu'il gâte fortement un chef-d'œuvre.

Il y a aussi la passivité et la maladresse de Desdemona.

Accusée injustement d'un crime dont la pensée lui fait horreur, Desdemona n'essaye même pas de se défendre. Elle n'oppose aux injures de plus en plus furieuses de son mari que des dénégations stupéfaites et monotones. Je veux bien que cette inaptitude à se défendre soit un trait de caractère comme la confiance aveugle d'Othello. Pourtant, est-il vraisemblable que la femme qui a déployé tant d'énergie pour appartenir à l'homme qu'elle aime en retrouve si peu pour le conserver? Toute autre à sa place s'indignerait avec un accent de sincérité et une vigueur qui feraient réfléchir le jaloux; elle demanderait des preuves, exigerait une enquête.

Sans doute, il y a le mouchoir que Desdemona ne peut représenter. Mais par cela même qu'Othello le réclame avec tant d'insistance, c'est qu'il sait où il est. Et en pareil cas une Française passerait de la défense à l'attaque. Sans grand effort d'imagination, nous l'entendons dire, en vile prose :

« Le mouchoir? J'ai dû le perdre, puisque je ne l'ai plus. Vous êtes le maître dans Chypre et vous avez une police. Au lieu de hurler, cherchez-le! »

Jamais, non jamais, une femme ordinaire ne se laisserait étrangler à propos de ce mouchoir. Elle ne se coucherait pas avec résignation pour attendre le furieux dont les intentions meurtrières ne peuvent plus lui laisser l'ombre d'un doute.

Nous acceptons plus aisément la maladresse avec laquelle Desdemona insiste en faveur de Cassio.

Pourtant, combien ceci encore est peu féminin! Que Desdemona, fidèle à sa parole, ait commencé par tracasser son mari en faveur du lieutenant, passe encore. Mais bientôt peut-elle ne pas s'apercevoir que le nom ainsi répété met Othello en rage? Cet indice devrait lui ouvrir les yeux, lui montrer le danger auquel elle

s'expose, lui donner le mot de l'énigme menaçante qui lui est proposée.

Il y a huit jours, à propos des fureurs jalouses d'Othello, je rappelais celles d'Oreste et j'indiquais que l'art de Racine égalait comme puissance celui de Shakespeare, dans la différence radicale des moyens. Comme un parallèle du même genre à propos de Desdemona tournerait encore à l'avantage de Racine! Comparez, en effet, dans *Phèdre*, la manière dont se défend Hippolyte dans une situation analogue. Il finit, lui aussi, par être écrasé, mais après une défense qui nous émeut autant par son éloquence indignée que celle de Desdemona nous laisse froids par son insignifiance plaintive. En outre, le poète français rend l'aveuglement de Thésée aussi vraisemblable que celui d'Othello l'est peu : l'épée d'Hippolyte demeurée aux mains de Phèdre est une autre preuve que le mouchoir de Desdemona arrivant aux mains de Cassio.

Encore une chicane de Français habitué à la logique théâtrale sur la conduite de l'intrigue dans *Othello*.

Il y a dans la pièce un personnage parfaitement inutile qui occupe la scène assez longuement, Lodovico, l'envoyé de la sérénissime République, et un autre, essentiel à l'action, la courtisane Bianca, dont le rôle est à peine indiqué.

La venue de Lodovico est à deux fins. Elle donne plus de gravité à l'insulte publique qu'Othello fait à Desdemona; mais était-il indispensable de mettre une ambassade en mouvement pour un tel objet? La suite normale d'Othello eût parfaitement suffi. En outre, Lodovico annonce à Othello que le Sénat l'a relevé de son commandement et que Cassio lui succède, ce qui augmente d'autant la jalousie d'Iago contre celui-ci; mais l'enseigne n'avait pas besoin, pour haïr suffisam-

ment, de ce nouveau motif, qui complique *in extremis* une intrigue suffisamment nourrie.

Bianca, elle aussi, sert à deux fins, mais l'une et l'autre indispensables. C'est à elle que Cassio donne le mouchoir de Desdemona, et c'est elle qui, en faisant à Cassio une scène de jalousie à laquelle Othello assiste de loin, fournit une preuve apparente aux soupçons du More. Dans les deux cas, son rôle est écourté et ne fournit qu'une part de la lumière qu'il devrait répandre sur l'action.

Ces sortes de négligences sont fréquentes dans les intrigues de Shakespeare. Je répète que, pour nous Français, elles déparent notablement plusieurs de ses chefs-d'œuvre. Depuis Corneille jusqu'à Victor Hugo, jusqu'à Scribe et à Sardou, en passant par Racine — nos grands poètes de théâtre et nos plus habiles dramaturges nous ont donné le besoin impérieux de la logique du fini. Des merveilles d'agencement scénique — colorées comme *Rodogune*, simples comme *Andromaque*, amusantes comme *Hernani*, — nous ont habitués à ne rien souffrir sur la scène qui ne fût cause ou effet dûment motivé. L'indifférence de Shakespeare pour cette partie de l'art théâtral nous déconcerte et nous choque. Puisqu'il excelle quand il le veut à produire la vraisemblance en faisant sortir, comme Racine, les situations des caractères sans rien laisser à l'arbitraire ou au hasard, nous lui en voulons de nous refuser ce plaisir avec des œuvres comme *Othello* et de diminuer de cette insouciance l'impression complète qu'il pourrait nous donner.

Mais ceci est peu de chose, au prix d'un autre défaut qui nous déroute encore davantage : je veux dire l'abus du lyrisme au moment où nous sommes tout à l'action et où nous voudrions que le poète nous y tînt en s'y tenant lui-même. Je l'ai déjà défini, ce défaut. Il con-

siste, lorsque arrive une situation capitale, à la prolonger par un commentaire lyrique. Alors que les maîtres de notre théâtre s'empressent de précipiter et de conclure ce genre de situations, Shakespeare, lui, semble les suspendre pour s'absorber dans la contemplation des faits qu'il déroule ou plutôt des âmes qui les produisent. Alors, au lieu des personnages en scène, il nous fait entendre l'impression que ces personnages lui causent. En un mot, il substitue le lyrique au dramatique. Si grande que soit la valeur propre de cette méditation lyrique, elle nous fait l'effet d'un hors-d'œuvre traînant; elle nous gâte les scènes les plus fortes et les plus belles.

Ainsi le dénouement d'*Othello*. A partir du moment où le More se dresse au chevet de Desdemona endormie, nous la savons condamnée à mort et nous attendons le coup fatal avec une angoisse impatiente. Mais, si nous sommes pressés, le meurtrier, lui, ne l'est pas du tout. Il invoque les étoiles; il se demande s'il versera ou non le sang de l'infidèle, c'est-à-dire s'il la fera périr par l'épée ou par le bâillon; il éteint la lumière et dit pourquoi : il respire Desdemona comme une fleur. Ce monologue, des plus beaux en lui-même, éveille la dormeuse, et c'est alors un dialogue tout aussi beau, mais bien copieux. Othello engage Desdemona à faire sa prière, l'injurie, rappelle le mouchoir, refuse tout sursis, procède enfin à l'étouffement. Tout cela est bien long; d'autant plus que l'effet de terreur et d'horreur est escompté par la scène précédente, non moins longue, où nous avons entendu Desdemona dire ses craintes à Emilia. Bien mieux, entre ces deux grandes scènes le poète en a intercalé trois ou quatre petites, parfaitement oiseuses, qui retardent encore le dénouement attendu.

Telles me semblent être les causes qui ont rendu et

rendent encore l'effet d'*Othello* beaucoup moins puissant sur un public français que celui d'*Hamlet* ou de *Macbeth*. Malgré le resserrement, les coupures et les raccords, nous le trouvons lent, monotone et décousu. Mais il y a ce merveilleux troisième acte, qu'occupe tout entier, ou peu s'en faut, la scène entre Iago et Othello. Il vaut à lui seul de provoquer l'émulation de nos traducteurs et de nos acteurs jusqu'à ce qu'ils aient imposé à notre public l'admiration du chef-d'œuvre imparfait et superbe qu'est *Othello*.

Voilà pourquoi la Comédie-Française a bien fait d'abord de monter, puis de reprendre la traduction de Jean Aicard.

Tous les endroits qu'a touchés la muse de Shakespeare lui appartiennent désormais. On n'y voit plus que sa trace et tous les autres souvenirs, historiques ou poétiques, y pâlissent devant le sien. A Elseneur, dans le château où finit le drame de Struensée et de Mathilde, on ne se rappelle qu'Hamlet et l'apparition du spectre. A Vérone, devant les merveilleux mausolées des Scaliger, on songe à la tombe misérable où la tradition veut que la chimérique Juliette ait été ensevelie. A Chypre, Othello et Desdemona relèguent au second plan non seulement la brillante histoire de l'île, mais encore le culte de Vénus, qui avait ici son premier et principal sanctuaire.

Il y a quatre ans, je visitais Famagouste, en compagnie de l'un des hommes qui connaissent le mieux l'Orient latin, M. Charles Diehl. Je viens de raviver mes souvenirs avec le livre qu'il publiait ces jours derniers, sous le titre *En Méditerranée*. Dans le chapitre sur Chypre il constate, dès le début, que « la tendre et tragique aventure » de Desdemona et du More de Venise prime, pour tout visiteur lettré, et les titres que Famagouste possède en si grand nombre à la gloire historique, et les

drames de passion plus authentiques dont elle fut le théâtre.

Ici ont régné les Lusignan, et l'un d'eux, Pierre Ier, outre sa femme légitime, Eléonore d'Aragon, et ses deux maîtresses, Jeanne Lalemon et Eschive de Scandelion, fut une manière d'Henri VIII. Eléonore se vengeait doublement de son mari, pendant qu'il faisait un voyage, en mettant à la torture une de ses rivales et en prenant pour amant le comte de Rochas. De retour, Pierre commençait par délivrer sa maîtresse et emprisonner sa femme; puis il essayait en vain de faire condamner l'amant par ses pairs, et il se vengeait en accablant ceux-ci de vexations. Un complot se formait contre lui et, une nuit, il était assassiné pendant que la dame Eschive — qui lui tenait compagnie, cette nuit-là, par alternance avec Jeanne Lalemon — s'enfuyait à demi vêtue. Après le meurtre de Jean, la Clytemnestre qu'avait été Eléonore devenait une Artémise : elle s'éprenait de son mari mort et jurait de le venger :

Ce fut, raconte M. Charles Diehl, une vengeance à l'espagnole, haute en couleur et étrangement pittoresque. Un jour, au palais de Nicosie, dans la chambre même où le roi avait été massacré, elle convia à dîner le prince d'Antioche, frère du mort et l'un de ses meurtriers. Sur la table, dans un plat couvert, était placée la chemise sanglante de la victime; et la reine, en la découvrant, donna elle-même le signal de l'égorgement de son beau-frère.

Après cette histoire d'amour et de mort, voici le pur héroïsme : Venise a mis la main sur Chypre en faisant épouser au dernier des Lusignan une de ses patriciennes, cette Catherine Cornaro dont la beauté radieuse et sombre mit en concurrence les pinceaux de Gentile Bellini et du Titien. Elle a fait élever autour de Famagouste, par San-Micheli, une enceinte, encore intacte, qui est peut-être le plus complet et le plus parfait

spécimen de l'architecture militaire sous la Renaissance. Cette enceinte, Marc-Antonio Bragadino la défend toute une année, en 1571, contre Soliman. A bout de munitions et de vivres, il capitule et, au mépris de la foi jurée, il est écorché vif sur la place d'Armes. Sa peau tannée est envoyée à Constantinople ; la république de Venise la rachète pour son poids d'or et la place dans l'église de San-Zanipolo, le Westminster et le Panthéon de ses doges et de ses généraux. On y voit toujours l'urne qui la renferme, avec une inscription attestant, comme les monnaies obsidionales de Famagouste, « l'inviolable fidélité » des Vénitiens de Chypre envers la patrie.

Eh bien! dans le château royal, sur la place d'Armes et sur les remparts, ce n'est ni au roi Jean, ni à la reine Eléonore, ni à Catherine Cornaro, ni à Bragadino, que songe le visiteur. Ruinée par le siège de 1571 et une série de tremblements de terre, dépeuplée par les pestes et la fièvre, Famagouste a beau étendre sous ses yeux la désolation de ses décombres silencieux parmi lesquels se dressent, comme des sentinelles restées debout sur le massacre d'un camp, les belles églises ogivales de Saint-Nicolas, de Saint-Georges et de Sainte-Anne. Il ne se rappelle qu'à la réflexion l'histoire glorieuse et lamentable de la colonie franco-italienne que fut Chypre. Sa première pensée est pour la légende d'Othello et de Desdemona :

O sacer et magnus vatum labor ; omnia fato,
Eripis et rebus donas mortalibus ævum.

« Œuvre sacrée et puissante des poètes, c'est toi qui arraches tout au destin et qui donnes aux choses mortelles l'immortalité. »

Entre tous les poètes, depuis Homère, à qui Lucain

adressait cette invocation, aucun plus que Shakespeare ne l'a justifiée.

Pour Charles Diehl et moi, cette impression était d'autant plus vive que, dans Famagouste, aujourd'hui ville anglaise, nous avions pour guide, en la personne de l'officier commandant la place, un shakespearien fervent. D'une correction impeccable, strictement ganté, son uniforme khaki transpercé de sueur, il nous conduisait au pas militaire, sous un soleil de feu, du palais de Lusignan, où il s'était aménagé parmi les ruines un confortable cottage, précédé d'un lawn-tennis, au château fort qui commandait l'entrée du port. Dans celui-ci, deux grandes salles subsistent encore, et la tradition en fait l'appartement d'Othello. Il n'est pas du tout certain qu'Othello ait existé ni qu'il soit venu à Chypre. Shakespeare a pris le sujet de son drame dans un recueil de contes italiens, les *Hecatommiti*, les « cent fables » de Cinthio, qui étaient peut-être de pure fiction. Nous savons cela, et pourtant, en entrant dans ces salles où le bruit de nos pas — les bottes éperonnées du commandant et nos lourds souliers de touristes — fait envoler les chauves-souris, notre première pensée est que ces voûtes lugubres ont entendu le râle de Desdemona.

Le commandant se charge de compléter cette impression. Il n'est pas bavard, pour deux motifs : d'abord, parce qu'il est Anglais et ensuite parce qu'il ne sait guère plus de français que nous d'anglais, c'est-à-dire assez peu. Mais il veut rendre hommage à Shakespeare. Il rappelle donc, en les espaçant lentement, les noms de Desdemona et d'Othello, d'Iago et d'Emilia. Puis il récite le début du monologue du More entrant l'épée nue dans la chambre conjugale :

It is the cause, it is the cause, my soul.
Let me not name it to you, you chaste stars !...

« C'est la cause, c'est la cause, ô mon âme. Permettez que je ne la nomme pas devant vous, chastes étoiles!.. »

Dès lors, l'obsession ne cesse plus. Elle évoque impérieusement et exclusivement le chef-d'œuvre où le grand inventeur a créé, si vraie, sans l'avoir vue, la Chypre vénitienne, comme il a marqué pour jamais cette terrasse d'Elseneur, *flag-batterie*, la batterie du drapeau, qui domine le Sund mélancolique et où les artilleurs danois montrent la poterne d'où sortait le spectre. Les scènes du drame s'animent. Sur la jetée de Famagouste, ces vieux canons, aujourd'hui enfoncés dans la maçonnerie, tournaient jadis leur gueule vers la mer et saluaient l'arrivée d'Othello vainqueur de la tempête. Le général more a gravi cet escalier, au sommet duquel l'attendait Desdemona que les flots soulevés n'avaient pas effrayée, et il lui adressait son apostrophe chevaleresque de joie et d'amour :

« O ma belle guerrière! »

C'est ici, dans ce corps de garde ruiné, où les soldats chypriotes à la solde anglaise savourent le kief oriental, que le malheureux Cassio, conseillé par le traître Iago, oublia sa raison et son devoir dans ce vin de Chypre, « d'une couleur et d'un bouquet sans égal et si fort qu'à le boire pur on risquerait de se brûler les entrailles, et qu'il fallait bien, pour un verre de vin, ajouter prudemment quatre verres d'eau ». Cassio, lui, l'avait bu pur. Aussi, déshonoré et cassé après sa double rixe avec Roderigo et Montano, il pleurait sur le seuil du corps de garde en répétant :

« Ma réputation! ma réputation, Iago! »

La mise en scène de la Comédie-Française reproduit l'aspect de Famagouste avec une fidélité suffisante et beaucoup de pittoresque. Le décorateur a même eu l'idée heureuse de relever l'énorme lion de pierre, le

lion de Saint-Marc, qui gît aujourd'hui devant la porte de mer, la patte rompue et séparée de l'évangile sur lequel elle se posait pour maintenir la fière devise vénitienne : *Marce fili, tu es evangelista meus*. Il l'a replacé où il était sans doute jadis, sur la porte à pont-levis qui donnait accès dans le château. A cette heure, les yeux vides de ce lion semblent pleurer, moins sur la défaite héroïque de Venise que sur le meurtre immérité de Desdemona.

19 août 1901.

HAMLET

Au théâtre Sarah-Bernhardt.

Hamlet est-il un faible et un indécis ou un fort et un résolu? Sarah Bernhardt a trouvé une définition jolie et juste du personnage : « Il est, dit-elle, le contraire d'Othello qui agit avant de penser; lui, Hamlet, pense avant d'agir ». Il pense même trop et, chez lui, l'idée retarde l'acte. De là viennent l'obscurité comme la profondeur du rôle. *Hamlet*, c'est le drame de la pensée lente aux prises avec la nécessité de l'action rapide. Ce drame est éternel, et Hamlet fait sortir de l'ombre, à la lumière du théâtre, les fantômes qui ont toujours obsédé et obséderont toujours l'âme humaine, lorsqu'elle cherche à concilier la réflexion et l'énergie.

Aussi n'y a-t-il pas de pièce sur laquelle la critique se soit exercée avec autant d'acharnement. La tentative de Sarah Bernhardt a fait recommencer cette exégèse sans fin et, avec le rappel d'opinions célèbres, elle nous a valu quelques platitudes prétentieuses. Je ne vois pas, cependant, que l'on se soit avisé de recourir à l'étude la plus pénétrante qui ait été faite d'*Hamlet*.

Elle se trouve dans un livre assez connu, les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. L'étude d'*Hamlet* par la troupe de comédiens nomades qui suit le héros de Gœthe sert même de lien au roman. Posée, abandonnée et reprise, elle agite en tout sens le problème moral que soulève depuis quatre cents ans l'énigmatique personnage. Elle ne le résout pas, car il est insoluble, mais, toute baignée de la lumière limpide et calme que répandait une tête olympienne, elle offre à la réflexion une merveille d'anatomie morale.

Pour répondre au premier besoin de l'acteur, le rôle aussitôt lu, Wilhelm essaye de se figurer l'aspect physique du personnage. Il le définit ainsi : « Hamlet est blond. Enfant du Nord, il est de race blonde et il a les yeux bleus. Je ne vois pas que Shakespeare le dise formellement, mais, en rapprochant certains passages, la chose me paraît incontestable. » De ces passages, Gœthe se contente de citer celui du cinquième acte, lorsque la reine dit, en parlant de son fils, dans l'assaut d'armes avec Laërte : « Notre fils est gras et court d'haleine ».

He's fat, and scant of breath.

Et il ajoute : « Peut-on se le figurer autrement que blond et corpulent? C'est rarement, dans leur jeunesse, le cas des hommes bruns. Et sa mélancolie rêveuse, sa molle tristesse, son inquiète irrésolution ne conviennent-elles pas mieux à ce tempérament qu'un jeune homme au corps svelte, aux cheveux bruns, duquel on attend plus de promptitude et de résolution? »

Une actrice de la troupe, Aurélie, semble prévoir Mounet-Sully en objectant à Wilhelm : « Vous déroutez mon imagination! Arrière, votre gras Hamlet!

Ne nous représentez pas votre prince bien nourri! Offrez-nous plutôt un quiproquo qui nous plaise, qui nous touche! L'intention de l'auteur nous importe moins que notre plaisir, et nous demandons un charme qui réponde à nos sentiments. »

Elle a raison. Hamlet peut être joué avec vraisemblance par un homme brun et maigre, par un bilieux. Un manque d'équilibre entre la pensée et l'énergie peut se trouver sous des cheveux blonds. Peut-être même le contraste est il particulièrement plus dramatique avec une force visible et qui se retient qu'avec une faiblesse apparente et qui s'excite. C'est pour cela que l'Hamlet de Mounet-Sully était si émouvant et qu'il conserve toute sa valeur après celui de Sarah Bernhardt. Mais il semble bien que l'Hamlet blond, lymphatique et lent de la tragédienne est plus près du texte que l'Hamlet brun, nerveux et emporté du tragédien.

Il y a d'autres passages, en effet, qui s'accordent avec l'aspect malade et las que lui donnait la première. Hamlet dit de lui-même au premier acte :

> *'Tis not. . . . . .*
> *Nor windy suspiration of forc'd breath,*
> *. . . . . .*
> *Nor the dejected haviour of the visage,...*

Ce n'est... ni le souffle gémissant de ma respiration oppressée,... ni l'aspect accablé de mon visage (qui peuvent traduire vraiment l'état de mon cœur).

Si, du reste, on veut une consultation en règle sur le physique d'Hamlet, on peut lire, dans la *Revue Blanche*, une curieuse lettre du docteur Max Nordau. De façon toute médicale, c'est-à-dire avec un notable penchant à dogmatiser, il glane à travers la pièce tout ce qui peut servir à son diagnostic. En découvrant à Hamlet, sur simples renseignements poétiques, une « stéathose cardiaque », il fait songer aux médecins de

Molière, mais cela n'empêche pas de discuter utilement un petit problème de littérature.

Pour l'âge d'Hamlet, il est encore marqué dans la pièce, fort clairement. Lorsque le fossoyeur présente au prince le crâne d'Yorick, il lui dit : « Ce crâne a été mis en terre il y a vingt-trois ans ». Hamlet répond : « Hélas! pauvre Yorick! Je l'ai connu.... Il m'a porté mille fois sur son dos ». Un homme ne porte guère par jeu qu'un enfant de cinq à six ans. Hamlet n'a donc pas atteint la trentaine.

Jeune et blond, de formes un peu rondes, Hamlet peut donc être joué par une femme avec autant de vraisemblance que par un homme. Nombreuses sont les actrices anglaises qui ont incarné le rôle. Chez nous, Sarah Bernhardt n'est pas la seule qui ait tenté l'entreprise. Avant la guerre, Mme Judith s'y était essayée au Théâtre de la Gaîté, sans beaucoup d'éclat, à ce qu'il semble. Récemment, Mlle Dudlay et Mlle Lerou l'ont fait aussi, et, me dit-on, avec succès, l'une en Suisse et l'autre en Belgique.

Mais, ce qui importe, c'est de nous rendre l'âme d'Hamlet. Pour la symboliser, je renvoie encore à l'admirable étude de Gœthe. Comme trait dominant, il voit dans Hamlet une « noble et tendre nature ». Prince du sang, « cette royale fleur croissait dans la conscience de son auguste origine ». Chevaleresque et ami de la vertu, doux et simple de manières, d'humeur aimable et gaie, il avait reçu la plus haute culture « et il semblait continuer à la cour sa douce vie de Wittenberg ». Il espérait et désirait le trône, pour y faire le bien.

Coup sur coup, deux catastrophes éclatent sur cette âme pure et cette existence heureuse : son père meurt et il se trouve exclu du trône par l'avènement de son oncle; sa mère oublie son devoir de fidélité posthume, et elle se remarie au bout « d'un tout petit mois ». Ainsi,

l'avenir se ferme pour lui, et, tout près de lui, dans sa propre famille, il voit se dresser la tête hideuse du mal : d'optimiste, il devient pessimiste.

Bien plus, une révélation sortie de la tombe avec l'âme du feu roi lui apprend que son oncle est l'assassin de son père, et sa mère complice du crime.

Cette série d'horribles découvertes ébranle son âme jusqu'au fond. Quels sentiments lui inspirent-elles? Le désir immédiat d'une vengeance soudaine? Non : une amère tristesse, le mépris de la vie et de l'homme, surtout l'horreur du devoir qui s'impose à lui.

« Le temps est sorti de ses voies, s'écrie-t-il; malheur à moi, qui suis né pour l'y faire rentrer! »

Et Gœthe conclut :

« Ces paroles me semblent expliquer toute la conduite du prince; il est évident pour moi que Shakespeare a voulu peindre un grand acte imposé à une âme trop faible pour l'accomplir, et je vois cette pensée dominer dans toute la pièce. C'est un chêne planté dans un vase précieux, qui n'aurait dû recevoir dans son sein que d'aimables fleurs : les racines s'étendent et le vase est brisé. »

Un grand poète qui en explique un autre est une bonne fortune qu'il ne faut pas négliger. Mais cela ne dispense pas la critique de considérer cette question comme toujours ouverte. Son travail recommence à chaque génération. La littérature et l'art, gardiennes de la vérité et de la beauté créées par l'homme à travers le temps, les conservent pour obliger au passage les âmes sublimes ou ordinaires à regarder et à interroger.

Hamlet est un des trois ou quatre chefs d'œuvre du théâtre universel. Pour lui trouver un terme de comparaison tout à fait digne de lui, il faut remonter bien loin et bien haut, jusqu'à l'*Œdipe roi* de Sophocle. Outre que les deux pièces sont comme dominées par le

symbole légendaire du sphinx antique, l'une et l'autre sont un drame de la volonté, et le spectacle de la volonté en action est le plus vif attrait du théâtre. Deux génies incomparables s'y sont mis tout entiers et y livrent le dernier mot de leur pensée sur le mystère de la destinée.

A ces deux points de vue, notre théâtre à nous n'offrirait guère que deux pièces capables d'être mises en parallèle avec celle-ci, la *Phèdre* de Racine, comme lutte d'une âme contre le mal, et le *Misanthrope* de Molière, comme confession suprême d'un grand génie.

Mais *Phèdre*, le *Misanthrope* et *Œdipe roi* sont des œuvres françaises et grecques, c'est-à-dire inspirées par la raison et dominées par une intention morale ou, tout au moins, sociale. Régulières et logiques comme un édifice dont chaque partie se subordonne à l'ensemble, elles posent un problème, le discutent et le résolvent, sans s'écarter de la donnée première ni la dépasser. *Œdipe roi* montre que la sagesse humaine est déçue par la cruauté du destin; *Phèdre*, que la vertu, en lutte contre la passion, est fatalement vaincue sans le secours de la grâce divine; le *Misanthrope*, que la vertu ne doit pas être intransigeante et doit s'accommoder à la vie sociale.

Certes, Sophocle a mis dans *Œdipe roi* toute sa philosophie, et elle est pénétrante, courageuse et sereine entre toutes; Racine a mis dans *Phèdre* tout son jansénisme, c'est-à-dire le plus grand effort que le christianisme ait fait vers la vertu; Molière a mis dans le *Misanthrope* le meilleur d'une âme faite de bonté, de clairvoyance et de droiture. Mais, ni dans le *Misanthrope*, ni dans *Phèdre*, ni dans *Œdipe roi*, nous ne trouvons ce que Shakespeare a mis dans *Hamlet*, c'est-à-dire une peinture de la nature et de la destinée, complexe comme elles, avec leurs outrances et leurs

contradictions, la pensée humaine elle-même avec ses audaces et ses défaillances, ses convictions et ses doutes. Une imagination et une sensibilité sans analogues, pour la qualité comme pour le degré, s'y déploient au complet, avec leur manière propre de recevoir et de rendre le choc de la vie, avec ce qu'elles tirent d'elles-mêmes et ce que leur donne l'expérience. C'est ici l'œuvre de prédilection, longuement portée et plusieurs fois reprise, le cadre qui enferme le résumé de toute une existence, de l'enfance à la vieillesse, des premières espérances aux dernières désillusions, du berceau à la tombe.

Car, en partant de son village natal de Stratford-sur-Avon pour aller tenter à Londres la carrière dramatique, Shakespeare emportait déjà la hantise d'*Hamlet*. Il venait de donner à son drame la forme définitive, lorsqu'il quitta le théâtre pour revenir à Stratford et y vivre ses dernières années avant d'aller reposer au bord de l'Avon, dans l'église de la Trinité.

Enfin, au lieu d'un art dominé par la raison et la morale, soumis aux strictes règles de l'une et de l'autre, nous sommes en présence d'un art vaste comme la nature, débordant comme elle de fécondité et de variété, libre de toute poétique et de toute rhétorique, immoral ou plutôt amoral, offrant le spectacle de la vie tel qu'il se présente à lui, avec ses illogismes, son désordre et ses cruautés. Il n'y a pas ici de timidités ni d'atténuations, pas de mesure et pas de goût. L'homme s'y présente, troublé et inquiet, avec une pensée incertaine et hardie, téméraire et craintive. Au lieu de diriger les événements, il est ballotté par eux jusqu'au naufrage fatal.

Dans la plupart de ses pièces, Shakespeare emprunte largement aux théâtres antérieurs ; il refond de vieux drames ; il découpe les chroniques nationales ou les

contes étrangers. *Hamlet* est celle qui demande le moins aux sources habituelles du poète. Comme invention, elle est la plus originale. Aux deux auteurs qui lui ont fourni son sujet, le chroniqueur danois Saxo Grammaticus et le conteur français Belleforest, il ne prend qu'un point de départ. Par le changement de la donnée et l'introduction de nouveaux personnages, il transforme complètement le sujet. Son Hamlet ne leur doit que son nom et le meurtre qu'il accomplit; comme caractère et pensée, par tout le détail des actes qui le conduisent au meurtre, il n'appartient qu'à lui. Ophélie et Polonius, Laërte et Horatio sont complètement inventés; de même, le spectre qui domine et inspire tout le drame; de même toutes les grandes scènes, ces merveilles d'invention dramatique qui sont l'apparition du premier acte, l'explication d'Hamlet avec sa mère, la scène des fossoyeurs, le duel de Laërte et d'Hamlet.

Notons encore ceci : avant de partir pour Londres comme comédien, Shakespeare avait donné le prénom d'Hamlet à son fils. La première version d'*Hamlet* remonte très probablement à la jeunesse du poète; ce fut une des premières pièces qu'il fit représenter, vers 1589, et il était arrivé à Londres en 1586; elle n'a cessé de l'occuper toute sa vie, se grossissant d'additions successives, comme on le voit par les deux éditions de la pièce, la seconde « augmentée presque du double », comme l'indique le titre.

Hamlet a donc été, pour Shakespeare, l'alpha et l'oméga de son œuvre, le moyen d'exprimer sa pensée complète sur la vie, en prenant pour prétexte les divers incidents qui traversent la vie de son héros. De là les réflexions et les discours du prince de Danemark; de là sa philosophie clairvoyante et hésitante, ses affirmations et ses doutes, son dilettantisme et son scepticisme,

résumé ondoyant de la pensée la plus humaine et la plus pitoyable, la plus tendre et la plus généreuse, comme aussi, dans la tempête de contradictions qui l'assaillent, dans l'examen continuel du pour et du contre, la plus hésitante à conclure, paralysée au moment d'agir et, finalement, emportée par les événements qui, inutilement retardés, se précipitent d'eux-mêmes, détruisant toutes les prévisions et réalisant une logique secrète, impénétrable et fatale.

Mais Shakespeare était plus qu'un philosophe; avant tout, il était dramaturge. Aussi a-t-il encadré le drame poignant de la pensée humaine, étudiée sur lui-même, dans un drame d'action et, au « héros qui lui ressemble comme un frère » il a joint un cortège de personnages animés d'une vie intense et qui le font valoir par le contraste.

Le drame d'action, destiné à produire l'intérêt propre au théâtre, c'est l'apparition du spectre et la scène des comédiens, la folie simulée d'Hamlet et la folie réelle d'Ophélie, le meurtre de Polonius et les scènes du cimetière, le duel et les cadavres entassés du dénouement, le triomphe guerrier du jeune Fortinbras. Si le caractère d'Hamlet offre aux philosophes une matière continuelle de méditation, le drame ainsi conçu est peut-être le plus capable qu'il y ait au théâtre d'exciter l'intérêt du public le plus populaire.

Les personnages créés à l'imitation de la vie, variés de caractères et de conditions, ce sont le roi Claudius, l'homme tout souillé de crimes passionnels, effrayant de remords et répugnant de lâcheté; la reine Gertrude, épouse doublement criminelle, qui demeure une mère excellente; le chambellan Polonius, grotesque comme courtisan, touchant comme père, produit gâté de cette vie de cour que le poète tenait en si parfait mépris et dont il incarne les déformations diverses dans Rosencrantz,

Guildenstern et Osric; Ophélie, la jeune fille dont l'âme naïve s'ouvre au souffle caressant de l'amour et se flétrit à sa première rigueur, gracieuse et fragile comme une rose de mai; Horatio, le Pylade de l'Oreste anglais, formé par la culture de la Renaissance qui triomphe à ce moment des tristesses et des terreurs du moyen âge, l'étudiant de Wittenberg, c'est-à-dire d'Oxford ou de Cambridge, intelligence large et caractère ferme, prêt pour la pensée et l'action; Laërte, le jeune homme primesautier, ouvert à toutes les impressions, bonnes ou mauvaises, cœur tendre et caractère emporté, que l'amour filial et fraternel livre sans défense aux suggestions criminelles du roi Claudius.

Ces caractères, ces pensées et ces actions offrent les plus hauts motifs d'intérêt moral, car chacun d'eux présente un aspect singulièrement attachant de la nature et de la vie. Ceci encore est pour les philosophes; mais, tandis qu'ils réfléchissent, la foule regarde et, dans le développement ralenti ou précipité de l'intrigue, elle voit tout ce qu'elle aime, le dramatique et le romanesque, ce mélange de logique et d'imprévu qui pique sa curiosité en amenant ce qu'elle devine et en la frappant de coups inattendus. Dans ce chef-d'œuvre de psychologie, il y a un mélodrame poignant.

Puisque, au sentiment de tous ses critiques, Hamlet et Shakespeare ne font qu'un; puisque la pièce est imprégnée de ses souvenirs d'enfance et de jeunesse; puisqu'il a tant aimé son pays natal qu'il n'a jamais passé une année sans le revoir; puisqu'il y est revenu dès qu'il s'est assuré le moyen d'y vivre honorablement et qu'il a préféré l'existence obscure et paisible d'un bourgeois de Stratford à la gloire et aux plaisirs de Londres, il faut aller à Stratford pour recevoir au complet l'impression de son œuvre et y voir ce qu'il en a pris.

Shakespeare aimait son pays parce que son âme était pétrie avec *the milk of human kindness*, « le lait de l'humaine tendresse », et aussi parce qu'il appartenait à une race traditionnelle, qui entretient sa force en s'attachant aux profondes racines qui plongent dans le passé. Elle a le respect de ses ancêtres et le culte de ses grands hommes, non seulement dans leurs œuvres, mais dans les traces matérielles qu'ils ont laissées. A séjourner en Angleterre, à parcourir ses villes et ses châteaux, un Français compare avec tristesse ce respect robuste et sain du passé avec notre intolérance ou notre insouciance.

Si le poète revenait au monde il trouverait sa maison natale changée en musée où ont été pieusement recueillies ses reliques de tout genre. Il la reconnaîtrait intacte, au bout de Henley Street, à la lisière des champs. Il y reverrait tout ce qui a pu être conservé de ses meubles et de ses papiers, les éditions originales de ses œuvres et — peut être avec un étonnement sceptique — le pupitre sur lequel il apprenait à lire et à écrire, un peu plus loin, dans la vieille école, Grammar School, fondée en 1402 et qui fonctionne toujours, en vertu de cette fondation.

Maison et école offrent le même aspect qu'au XVIe siècle, toutes deux en pans de bois : la maison avec son porche, ses trois pignons, ses fenêtres à plombs losangés et son bow-window ; l'école avec sa haute toiture et son étage en encorbellement, appuyée contre la vieille tour de la Guild-Chapel.

En face de Grammar School est New-Place, la belle demeure que le poète se fit bâtir lorsqu'il revint à Stratford, enrichi par le théâtre, pour s'y reposer et y mourir. Malheureusement, New-Place a été reconstruite au milieu du siècle dernier et les Stratfordiens ne sont pas encore consolés de ce vandalisme.

En revanche, à quinze cents mètres de Stratford, dans le village de Shottery, subsiste encore la maison d'Anne Hathaway, la femme qu'il épousait par amour, à dix-huit ans, quoiqu'elle eût huit ans de plus que lui. Ici a battu pour la première fois le cœur de celui qui a imaginé, par l'expérience et le rêve, les plus délicieuses figures de femmes — avec celles de Racine, si différentes — que la poésie ait ajoutées à la Création, Desdémone, Juliette, Miranda, Imogène, Cordelia, Ophélie. C'est le long de ces routes brunes, sous cette verdure douce et vigoureuse, le long de ces prairies baignées par l'Avon, qu'il s'est formé au culte de la nature et l'a étroitement uni aux poèmes de l'amour.

C'est aussi par ces chemins qu'il a mené ses escapades, inspirées par le joyeux esprit de la vieille Angleterre, *old and merry England*. Il a gardé de ces cabarets les souvenirs de beuveries et de lippées qui lui ont servi à créer la copieuse figure de sir John Falstaff. Il a eu avec le seigneur des environs, sir Thomas Lucy, pour délits de chasse, les démêlés dont il s'est vengé d'une façon habituelle aux auteurs comiques, puisque Beaumarchais l'a reprise en faisant du juge Goezman le don Gusman Brid'Oison du *Mariage de Figaro*. Sir Thomas Lucy est devenu Shallow (le sot) des *Joyeuses femmes de Windsor* et, pour qu'on ne s'y trompe pas, le poète a donné à Shallow les armes de Lucy, des *luces* (brochets blancs).

Stratford n'a guère changé depuis Shakespeare. Alors comme aujourd'hui, la petite ville offrait le même aspect de propreté et de bien-être. Beaucoup de ses maisons basses, en pans de bois ou en briques, précédées de jardinets bien tenus, ressemblent encore à la maison natale de Henley street. Ses rues larges et régulières, rayonnant autour de Guild-Chapel, avec des courbes qui rompent la monotonie, dessinaient le

même plan, perpendiculaires ou parallèles à l'Avon.

Comme cadre la campagne, une vaste plaine, bordée au loin par une chaîne de collines, fermes sans dureté et douces sans mollesse. Le long de la rivière, limpide et lente, s'étendent des prairies coupées de haies vives et parsemées de bouquets d'arbres. La flore et la faune y sont les mêmes qu'il y a quatre cents ans. On y trouve toujours les fleurs qu'énumère le poète, « les pâquerettes diaprées et les violettes bleues, les cardamines d'argent et les renoncules d'or », comme aussi les jardins avoisinants sont toujours peuplés « par le merle noir au bec jaune, la grive qui jette sa note fidèle, le troglodyte huppé, le pinson, le moineau et l'alouette, le coucou cendré qui chante sur deux notes ».

Partout, jalonnant et dominant la campagne, s'élèvent des chênes superbes, l'arbre préféré de Shakespeare, dont il a si souvent parlé, « toujours avec admiration, souvent avec émotion ». La remarque est du meilleur biographe français de Shakespeare, M. Alfred Mézières, qui décrit Stratford en détail au début de son livre, *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*. Puisque je le cite au passage, j'acquitte envers lui une dette de reconnaissance, car je l'ai eu pour guider, dans mon pèlerinage.

Tout, dans ce paysage de Stratford, est calme et harmonieux, d'une vigueur sobre et d'une richesse fine. Il caresse l'œil et détend l'esprit. Après y avoir appris l'amour de la nature, le poète est venu s'y reposer de sa carrière aventureuse, y oublier les amertumes de son métier, la fièvre de la production, les amours inquiètes du théâtre. Il a pu y savourer le bonheur qu'il chante dans ses pastorales et répondre lui-même à l'appel que lance la chanson du chevalier Amiens, dans *Comme il vous plaira* :

« Quelqu'un veut-il, sous l'arbre vert, se coucher avec moi, et accorder sa chanson joyeuse à la mélodie des doux oiseaux, qu'il vienne ici, qu'il vienne ici, qu'il vienne ici!

« Si quelqu'un veut fuir l'ambition et se plaît à vivre au soleil, cherchant la nourriture qu'il mange et satisfait de ce qu'il trouve, qu'il vienne ici, qu'il vienne ici, qu'il vienne ici! »

Mais surtout c'est ici que Shakespeare a promené ces méditations sur la vie qui forment la matière d'*Hamlet*. Et toutes aboutissaient à l'église que l'on voit là-bas, sur le bord de l'Avon, sous les tilleuls et les ormes du cimetière qui l'entoure.

Pour gagner cette église, on longe la prairie au milieu de laquelle s'élève le *Memorial*, sanctuaire consacré au génie de Shakespeare. Il comprend une bibliothèque où l'on trouve toutes les éditions de ses œuvres et tout ce qui a été écrit sur lui, un musée de peinture contenant ses portraits et des tableaux inspirés par ses œuvres, et un théâtre où sont représentées ses principales pièces à certains anniversaires consacrés.

L'aspect de ce *Memorial* surprend d'abord les yeux français, habitués à nos théâtres d'architecture gréco-romaine. Celui-ci est d'un style intermédiaire entre le moyen âge et la Renaissance, assez analogue à notre Louis XII. Et rien n'est plus rationnel pour rappeler un poète du XVIe siècle, dans un pays beaucoup moins entamé que le nôtre par l'imitation italienne. On goûte bientôt l'ensemble élégant et robuste que forment cette porte fortifiée, cette haute tour couronnée de tourelles et cet énorme bastion circulaire qui contient le théâtre. Récemment, nos journaux illustrés publiaient des photographies de l'édifice, où l'on voyait Sarah Bernhardt, en costume d'Hamlet, à la fenêtre de sa loge, regardant au loin le cimetière de Trinity-

Church, que regarde aussi de son œil de bronze la statue de Shakespeare, par lord Ronald Gower, assis au chevet du théâtre, entre Hamlet, lady Macbeth, Falstaff et le prince Hal.

On arrive à Trinity-Church par un cimetière que traverse une allée de tilleuls et qu'entoure une ceinture d'ormeaux, arbres superbes dont la terre des morts nourrit la vigueur et dont les eaux de l'Avon baignent les racines. L'église est un très bel édifice du style gothique finissant, mais sans surcharge. Les lignes en sont aussi fermes qu'élégantes, grâce à la longue file de créneaux qui surmonte les murs et aux larges fenêtres en ogives où s'inscrivent deux étages de fines colonnettes. Dans le chœur, à droite de l'autel, est la sépulture du poète. C'est un édicule, dans le style de la Renaissance romaine, accolé au mur et encadrant son buste. Shakespeare repose au dessous, entre sa femme et sa fille aînée. Ici, comme il est dit dans *Hamlet*, « les mâchoires de marbre du tombeau se sont refermées sur lui ». Il a sans doute choisi sa place lui-même et médité en cet endroit sur la destinée humaine : « Être ou « n'être pas, voilà la question.... Mourir, dormir, rêver « peut-être ».

Mais c'est dans le cimetière voisin que le poète a dû évoquer la tragique figure du prince Hamlet regardant avec pitié le crâne du bouffon Yorick, brutalement arraché de terre par la pioche du fossoyeur. Ce cimetière, en effet, offre la mise en scène idéale non seulement du dernier acte d'Hamlet, mais de plusieurs scènes de la pièce. Du chevet de l'église, dans un coin discret où aurait pu être creusée la tombe d'Ophélie, on voit la prairie où elle vint se noyer. « Près d'un cours d'eau, il y a un saule qui mire ses feuilles blanchâtres dans la glace de l'onde ; elle est venue là avec des guirlandes fantasques.... » Et toute la scène

que raconte la reine Gertrude peut se suivre de l'œil.

Puis les deux fossoyeurs entament leur discussion sur le suicide : « Voici l'eau, bon; voilà l'homme, bon; si l'homme va vers cette eau et se noie... ». Au théâtre, l'acteur figure l'eau avec sa bêche, comme pour une démonstration idéale. La vérité serait de représenter la rivière, car elle est là, devant lui, et il n'a qu'à la montrer.

Quant à la scène où Hamlet tient dans ses mains le crâne d'Yorick, elle dut lui être inspirée, dans ce cimetière, un jour où le fossoyeur, ouvrant une vieille tombe pour faire place à un nouveau mort, faisait jaillir de terre le crâne d'un mort plus ancien, d'un mort que le poète avait connu vivant, un joyeux compagnon de jeunesse, dont il voyait maintenant le crâne rouler à ses pieds.

Dans l'église, sur le tombeau du poète, sont inscrits des vers par lesquels il demande que ses cendres ne soient jamais troublées. Ils sont bien médiocres de facture pour être de lui, mais il suffit au visiteur, pour adresser à Shakespeare un hommage digne de lui, de répéter les vers d'*Hamlet*, l'adieu suprême d'Horatio à son prince mort : « Bonne nuit, aimable prince, et que des essaims d'anges bercent par leurs chants ton sommeil! »

17 juillet 1899.

THÉATRE ROMANTIQUE

VICTOR HUGO

A la Comédie-Française : reprise des *Burgraves*.

Souvent ingrate, la fonction du critique l'est particulièrement lorsqu'il doit accorder sa petite flûte avec les trompettes éclatantes d'une apothéose. Dans cette semaine consacrée au centenaire de Victor Hugo, la moindre réserve risque de passer pour irrévérence. J'essayerai pourtant de dire la vérité vraie en ce qui me concerne. A chacun son office. Victor Hugo vient d'être si largement célébré qu'un peu de libre examen ne saurait diminuer l'hommage que la France rend au plus grand de ses poètes.

La Comédie-Française n'a cru pouvoir mieux faire, pour prendre part à cet hommage, que de remonter les *Burgraves*. Elle y a vu matière à juste réparation. La pièce était tombée à l'origine ; il fallait la relever. La vérité m'oblige à dire que la pièce, en tant que pièce, ne s'est pas trouvée meilleure aujourd'hui qu'autrefois. De ce chef, le public de 1843 avait bien jugé et il n'y a pas lieu de reviser son jugement.

Certes, ce public avait eu le grand tort de traiter avec la même sévérité le fond, qui est d'extravagance pure, et la forme, qui est de toute beauté. Il aurait dû séparer le poète qui, déjà si grand, s'élevait encore au-dessus de

lui-même, du dramaturge, qui reculait sur son passé. Au demeurant, la fable impérieusement proposée à son intérêt n'offrait rien de ce qu'on est en droit d'exiger au théâtre : une action et des êtres vraisemblables, des caractères et des passions admissibles.

Ce qui ne se trouvait pas dans les *Burgraves* en 1843 ne s'y trouve pas davantage en 1902. Les défauts de la pièce sont aussi énormes aujourd'hui qu'autrefois. Il eût donc mieux valu, pour la Comédie-Française, célébrer Victor Hugo d'une autre manière, par exemple en essayant de faire entrer au répertoire *Marion Delorme* ou *Lucrèce Borgia*, c'est-à-dire un drame en vers qui pût se joindre à *Hernani* et *Ruy Blas* ou un drame en prose capable de tenir la scène près des drames en vers.

Mais si le public d'aujourd'hui, en écoutant les *Burgraves*, a refusé d'accepter la carte forcée de l'admiration et s'il n'a rien trouvé de vraiment dramatique dans cette pièce de théâtre, il a rendu pleine justice aux beautés d'un autre ordre qui avaient été méconnues à l'origine. Ces beautés, qui sont éclatantes, appartiennent aux genres épique et lyrique.

Pour établir que les *Burgraves*, comme sujet, sont tout le contraire d'une bonne pièce, en faire l'analyse est le plus simple et le plus court moyen, quoiqu'il s'agisse ici d'une œuvre que tout le monde a lue ou peut lire.

Au XIIIe siècle, sur les bords du Rhin, dans le château d'Heppenheff, vivent trois générations de burgraves, le grand-père, le père et le petit-fils, Job, Magnus et Hatto. Job est centenaire, Magnus fort vieux et Hatto encore jeune. Job a combattu toute sa vie, avec son fils Magnus, contre l'empereur d'Allemagne, Frédéric Barberousse; le père et le fils ont été tous deux cruels et avides, mais braves. Rejeton pourri d'une souche vigoureuse, le petit-fils Hatto continue

d'exploiter la vallée et de rançonner les voyageurs, mais il ne paye pas de sa personne et passe le temps en orgies.

Hatto doit épouser sa cousine, la comtesse Régina, mais il ne l'aime pas et n'en est pas aimé. Le cœur de Régina appartient à un officier de fortune, le capitaine Otbert, à la solde des burgraves.

Régina est minée par une maladie mystérieuse. Or, il y a dans le château une captive, Guanhumara, autre centenaire, qui va et vient en liberté, quoique chargée de chaînes, et qui possède tous les secrets de la magie : elle donne à volonté la vie ou la mort. Otbert la supplie de sauver Régina. Elle y consent à condition que Otbert tuera sur son ordre qui elle voudra et quand elle voudra. Otbert en fait le serment.

Hatto et ses amis, sortant d'une orgie, remplissent le château de leurs rires. Job et Magnus, attirés par le bruit, quittent la salle retirée où ils vivent loin de leur indigne rejeton. Job est en train de flétrir la conduite de son petit-fils, lorsqu'un mendiant se présente à la porte du château. Hatto ordonne de le chasser, mais Job exige qu'il soit reçu comme un hôte envoyé par Dieu, avec honneurs et égards.

Ce mendiant, qui va faire le troisième centenaire de la pièce, n'est autre que l'empereur Frédéric Barberousse. Il passe pour s'être noyé en Asie Mineure, pendant la Croisade, dans le Cydnus. Or, il vivait endormi d'un sommeil magique au fond d'une caverne, dans le Kiffhæuser, en Thuringe. Il s'est réveillé quand le moment lui a semblé venu — assez tard — de rétablir l'ordre dans l'Allemagne, déchirée par l'anarchie féodale et la guerre civile. Il a donc pris, déguisé comme on vient de voir, le chemin d'Heppenheff, pour commencer sa tournée d'apaisement, par le burgrave Job et sa lignée, les plus redoutables ennemis de l'empire.

D'autant plus qu'il a un vieux compte, tout personnel, à régler avec Job. Ce Job est son frère. Voici le secret de cette parenté, connu de Frédéric et ignoré de Job :

Lorsque Frédéric vint au monde, son père, effrayé par une prédiction, crut devoir le cacher pendant quelque temps. Il l'envoya donc, sous le faux nom de Donato, dans le château d'Heppenheff, chez un sien bâtard, Fosco, en les laissant tous deux dans l'ignorance de ce qu'ils étaient l'un pour l'autre.

Les deux frères étant tombés amoureux de la même femme, une Corse, Ginevra, qui préférait Donato, Fosco surprit Donato avec Ginevra, le poignarda et, le croyant blessé à mort, le jeta dans les fossés du château. Recueilli par des pâtres, Donato survécut et fit la carrière que l'on sait. Quant à Ginevra, après une longue existence d'aventures et de misères, elle est revenue comme esclave, sous le nom de Guanhumara, dans le château d'Heppenheff, théâtre de ce sombre drame. Elle est la Haine et, depuis quatre vingts ans, elle attend l'occasion de devenir la Vengeance. Certes, avec sa science magique, empoisonner Fosco Job n'eût été qu'un jeu pour elle, mais il lui faut un châtiment plus complet et plus raffiné.

D'un mariage tardif, Job a eu un enfant. Cet enfant, volé par des Juifs, dont il a été impossible de retrouver la trace, n'est autre qu'Otbert. Job et Otbert n'en savent rien, mais Guanhumara sait tout et notamment cela. Elle veut faire tuer Job par Otbert, le père par le fils. D'où le serment qu'elle a obtenu d'Otbert.

Cependant, l'empereur Frédéric, devant les trois burgraves et leurs hôtes, déclare qui il est. Magnus et Hatto ordonnent de le mettre aux fers, lorsque, à la stupeur générale, Job, l'éternel ennemi de l'empereur, Job, éclairé enfin par les malheurs de l'Allemagne

et l'infamie de son petit-fils Hatto, ordonne à tous de faire hommage à l'empereur. Celui-ci les fait charger de chaînes, à la place des captifs dont les prisons du château sont remplies et qu'il fait mettre en liberté — sauf pourtant Guanhumara, — et il ordonne à Job — en l'appelant Fosco — d'aller l'attendre dans le caveau où Job-Fosco se rend chaque nuit, sous l'aiguillon du remords, car ce caveau est celui où jadis Fosco poignarda Donato.

Job arrive docilement au rendez-vous. Il y trouve d'abord Guanhumara, qui lui révèle qui elle est et qui est Otbert, puis lui annonce qu'Otbert va le tuer. Ainsi Job ne retrouvera son fils que pour être égorgé par lui.

Pour forcer Otbert à tenir sa promesse et Job à se laisser faire, Guanhumara a endormi Régina, par un breuvage magique, d'un sommeil dont elle seule peut la réveiller. Qu'Otbert ou Job hésitent, et Régina est morte. Or, ils aiment tous deux Régina, l'un comme le meilleur des oncles, l'autre comme le plus tendre des amants.

Au moment où, après reconnaissance, Job tend la gorge au poignard d'Otbert, paraît Frédéric-Donato, l'ancien amant de Ginevra-Guanhumara. Lui aussi déclare qui il est. Les deux frères ennemis tombent aux bras l'un de l'autre et Guanhumara dit, ou l'équivalent :

« C'est moi qui dois mourir, car je suis de trop. »

Elle réveille donc Régina et s'empoisonne.

Réconciliés, Frédéric-Donato et Job-Fosco vont s'occuper de rétablir l'ordre dans l'empire, tandis qu'Otbert et Régina s'épouseront et auront beaucoup d'enfants, car Régina est guérie et Otbert a toujours été fort bien portant.

Ainsi le drame noir finit par une berquinade rose et il tire ce dénouement en multipliant à force les ficelles

les plus usées — dès ce moment — du plus mauvais mélodrame, en combinant un choix de caractères, de situations et de moyens également forcés, bizarres, impossibles, extravagants.

Vous y trouverez, en effet, les personnages supposés et à doubles noms, l'enfant perdu et retrouvé, le bâtard de grande race, le faux mendiant, la sorcière à philtres et à poisons, les amoureux à tirades rugissantes et roucoulantes, le meurtrier qui revient chaque nuit aux lieux où il versa le sang, le fils qui va tuer son père sans le connaître, le souterrain, le cercueil-omnibus, que le traître destinait à un autre, et où il finit par s'enfermer lui-même.

Tout cela est aussi compliqué que la *Tour de Nesle*, mais aussi maladroitement bâti que la machine de Dumas père et Gaillardet l'est habilement. C'est bourré et vide, lent et grinçant. Pour le comprendre à la lecture, il faut beaucoup d'attention ; à la représentation, c'est à peu près inintelligible. D'autant plus que les deux récits — obscurs et longs, — où est contée la double histoire de Donato Fosco et la légende de l'empereur endormi, sont mis dans la bouche de deux captifs qui les déroulent péniblement, dans le va-et-vient de leurs compagnons de chaîne, au milieu des interruptions, exclamations et bruits divers.

S'il n'y avait que cela dans les *Burgraves*, ils seraient tombés, en 1902, sous la même risée qu'en 1843. Mais il y a une part de lyrisme et d'épopée qui avait été injustement méconnue autrefois et à laquelle notre temps a rendu pleine justice. Sur les guenilles du mélodrame romantique, le poète a jeté un manteau de pourpre éclatante, en évoquant l'histoire légendaire avec une incomparable puissance d'imagination et en exprimant les sentiments éternels de l'humanité avec la sensibilité la plus émouvante.

Férocité et magnanimité féodales, antagonisme du grand empereur et de ses grands vassaux, duos d'amour, respect de la foi jurée, soif de la vengeance, amour paternel, liens du sang plus forts que la haine, tout cela, c'est de l'épopée et du lyrisme. Or, si Victor Hugo n'a été dramatique que par un effort de volonté, il est foncièrement épique et lyrique. Dans l'histoire du théâtre, bien d'autres viennent avant lui; dans celle de l'épopée et du lyrisme, il les égale ou les dépasse tous.

Et le style dont il enveloppe épopée et lyrisme est d'une invention si féconde, d'une couleur si vigoureuse, d'un jet si puissant, d'une précision si ferme qu'il n'y a pas dans notre langue, ni dans aucune langue, d'écrivain en vers comparable à celui ci.

Voilà ce que le public de 1843 avait eu le tort de méconnaître par la faute de la pièce, et ce que celui de 1902 a eu le mérite de saluer, malgré la faiblesse du drame. C'est que, en 1843, Hugo prétendait s'imposer à l'admiration comme dramaturge, tandis qu'il était encore contesté comme lyrique et qu'il ne s'était pas encore révélé comme épique. Notre opinion à nous est faite sur le dramaturge et nous voyons le lyrique et l'épique à travers la *Légende des siècles* et les *Contemplations*, qui sont postérieures à 1843.

Ainsi la reprise des *Burgraves* n'aura rien ajouté au dramaturge. Elle ne l'a pas diminué, parce que *Hernani* et *Ruy Blas* sont désormais consacrés, qualités et défauts. Mais elle a fait valoir l'épique et le lyrique en leur prêtant la vie de la scène.

C'est bien, en effet, le lyrique et l'épique que le public a chaleureusement applaudis l'autre soir à la Comédie-Française. Les grands morceaux de Job, de Magnus et de Barberousse, les duos d'Otbert et de

Régina, la plainte paternelle de Job ont ému ou charmé. On a écouté le drame proprement dit avec un respect silencieux. Le succès a été pour des tirades, pour des scènes tout au plus, mais non pour la pièce.

3 mars 1902.

GEORGE SAND

Sentimentale et passionnée, George Sand était également douée pour le roman et pour le théâtre. Si le roman devait l'emporter de beaucoup dans sa production, c'est par le fait de son existence et des nécessités qu'elle lui imposait, comme aussi d'une nonchalance dans la pensée et d'une diffusion dans le style qui ne lui permettaient guère la fermeté de structure et la concentration de forme qu'exige le théâtre.

Mais, composition et concentration à part, elle adorait le théâtre. Elle en avait les deux qualités maîtresses, le don d'observer et celui d'imaginer. Elle recevait vivement les impressions de la vie, sans laquelle on ne met sur la scène que chimères inconsistantes; elle en dégageait le sens et le caractère par la faculté de combinaison et de création qui ajoutent à l'intérêt de la vie celui d'une nature originale.

Entre les amusements de sa jeunesse et les distractions de sa vieillesse, dans l'exercice de son métier d'écrivain, George Sand a fait au théâtre une part aussi large que le lui permettait sa tâche de romancier. Ici encore, elle cédait tour à tour aux deux penchants de sa nature, idéalisme et réalisme; comme aussi, dans ses diverses pièces, elle épanchait le flot d'illusion humanitaire et de socialisme à la Jean-Jacques qui remplissait son esprit et son cœur.

Les deux pôles de ce théâtre sont marquées par les *Beaux Messieurs de Bois Doré* et le *Marquis de Villemer*. Entre les deux se place *Claudie*.

Les *Beaux Messieurs de Bois-Doré* appartiennent par excellence au romanesque idéaliste, car ils empruntent à l'histoire — au XVIIe siècle de l'*Astrée* — des personnages de rêve et une aventure extraordinaire, pour exprimer des sentiments rares, galants et généreux. Le *Marquis de Villemer* est, comme on l'a dit, une idylle aristocratique, quelque peu chimérique, sur un fond d'observation. *Claudie*, elle, est proprement une idylle et doublement typique, dans le genre des « romans champêtres », car elle résulte de l'observation épurée par l'idéalisme et, toute pleine de charité amoureuse, elle pose, dans une ferme, le problème du pardon et de la rédemption de la faute féminine par l'amour qu'Alexandre Dumas fils, avec *Denise*, transportera dans un château.

Créée à la Porte-Saint Martin en 1851, reprise en 1870 au théâtre Cluny et en 1887 à l'Odéon de Porel, *Claudie* avait retrouvé par deux fois son succès originel. Elle n'a pas rencontré moins de faveur aux jeudis et aux lundis classiques où M. Ginisty l'a introduite, en la faisant précéder, le premier jour, d'une exquise conférence de M. Henri Fouquier.

Par sa valeur propre et son intérêt historique, *Claudie* mérite cette double consécration. Elle peut figurer utilement dans le musée d'enseignement théâtral que constitue le répertoire des jeudis et lundis odéoniens. George Sand y a mis son amour passionné de la nature, sa bonté d'instinct et de réflexion, surtout une connaissance des paysans dont elle donnait alors le premier modèle.

Car, avant l'auteur des *Romans champêtres* et des quatre pièces qui forment le groupe rustique de son

théâtre, il n'y avait pour ainsi dire pas de paysans dans la littérature française, quoique la France soit foncièrement une nation de paysans. Entre les brutes dont La Bruyère traçait à l'eau-forte la silhouette farouche et les Colins de bergerades, coquets ou niais, qui patoisaient dans l'opéra-comique, il y avait une large place à prendre au théâtre pour le véritable homme des champs, avec ses sentiments élémentaires et profonds, son langage savoureux, ses manières rudes et simples, mais souvent nobles et grandes comme la nature.

Cette place, George Sand la lui donna dans le roman et le drame, tandis que Millet la lui donnait dans l'art. A cette heure, elle est largement remplie et de *Claudie* relèvent beaucoup d'œuvres expressives et fortes, dont le Théâtre-Libre surtout a augmenté le nombre et la portée. Des pièces comme *le Maître*, de M. Jean Jullien, n'ont fait que pousser plus avant dans la voie de franchise et de vérité ouverte par l'auteur de *Claudie*.

Outre sa part, qui est grande, dans le tableau général de réalisme champêtre que George Sand nous a laissé, l'intérêt propre de *Claudie* consiste dans le problème moral qu'elle pose.

La femme qui a commis une faute avant le mariage, la fille séduite et délaissée, peut-elle obtenir le pardon de sa famille, être aimée par un honnête homme et, avec lui, fonder une famille, où elle trouvera l'estime et le respect? Les mœurs ont longtemps répondu non. L'honneur de la famille, l'intérêt social, l'orgueil de l'homme se liguaient pour écraser la fille-mère sous le poids de la faute inexpiable.

C'était là un pharisaïsme féroce. Sans indignation agressive ni déclamation gonflée, George Sand l'a remplacé par l'inspiration de justice et de pitié qui est la pure doctrine de l'Évangile. Claudie est pardonnée par

le père Rémy et épousée par Sylvain. Le personnage odieux de la pièce est celui qui l'a trompée, celui dont la fourberie et l'égoïsme ont abusé de sa candeur et de sa confiance, le séducteur Denis Ronciat.

Quant à la société, dès qu'elle était mise face à face avec le problème, elle devait, bon gré mal gré, en accepter la solution, sous peine de renier les principes dont elle se réclame, tantôt avec une sincérité désintéressée, tantôt avec une hypocrisie égoïste, ceux de la morale chrétienne. A ce sujet, M. Fouquier citait dans sa conférence un curieux passage de Gustave Planche, le plus conservateur des critiques : « Quoi qu'on pense, disait-il, de la hardiesse, de la témérité de cette donnée, on ne peut s'empêcher d'admirer la franchise avec laquelle l'auteur l'a posée. »

Depuis George Sand et Gustave Planche, auteurs et critiques dramatiques ont fait dans cette voie les mêmes progrès que pour la peinture et l'acceptation des mœurs champêtres. Dumas fils, surtout, a proclamé la morale du pardon, sans restriction, non seulement chez les paysans, mais chez les nobles et les bourgeois. *Denise* a transporté exactement le sujet de *Claudie* dans le château de Bardannes et le commandant Montaiglin, dans *Monsieur Alphonse*, disait à Raymonde, devenue sa femme : « Créature de Dieu, être vivant et pensant, qui as failli, qui as souffert, qui te repens, qui aimes et qui implores, où veux-tu que je prenne le droit de te punir? »

Autant que Claudie et plus que Sylvain, le type du père Rémy domine la pièce. Celui-ci, comme les autres, est symbolique et réaliste, général et individuel.

Le père Rémy a servi et, revenu du régiment, il a repris l'existence du paysan. Il a plus de quatre-vingts ans, il a donc fait les campagnes de l'empire; il était à Waterloo; il va être médaillé de Sainte-Hélène. Il a vu

aussi la Révolution de 1848; il est républicain et humanitaire; il a tiré des salves devant l'arbre de la liberté. Il est de cette génération de soldats, généreusement utopistes, dont le maréchal Bugeaud fut à la fois le théoricien et le praticien le plus en vue.

28 août 1899.

BALZAC

A la Comédie Française : le centenaire de Balzac ; *Mercadet.*

Il y a quelque mélancolie dans cette suite triomphale de centenaires qui se poursuit en ce moment, tantôt à propos de la naissance de nos grands hommes, tantôt à propos de leur mort. Il semble que, faute de suffisants motifs de fierté dans le présent, nous nous rejetions vers le passé. Je préfère croire que ce présent, parfois si triste, a ses grandeurs et que l'avenir les verra mieux que nous. La race qui se glorifiait encore de Victor Hugo il y a quatorze ans, et de Pasteur il y en a cinq, n'a pas perdu le germe du génie. Rappelons-nous comment les « surhumains » d'autrefois furent traités à leurs débuts, parfois leur vie durant! C'est un lieu commun poétique :

> Et jamais le prix du grand homme
> N'est bien connu qu'après sa mort.

Le culte des grands hommes en suscite de nouveaux et l'étude du passé donne foi dans le présent. Je me remets volontiers en mémoire, aux heures de doute sur mon temps, une phrase du docteur Gui Patin, qui écrivait en 1664 : « Nous sommes arrivés à la lie de tous les siècles! » C'était l'époque où la France venait de conclure la paix des Pyrénées, où commençait le gou-

vernement personnel de Louis XIV, où Molière venait de donner l'*École des femmes* et où Racine débutait.

Balzac a vérifié la loi commune. Sa ville natale et la Comédie-Française viennent de l'exalter. Il fut nié de son vivant et tels qui le célèbrent à cette heure l'auraient traité jadis comme l'était naguère M. Zola. *Mercadet*, inutilement présenté par l'auteur à plusieurs théâtres, ne put être joué qu'après sa mort.

Il est vrai que les précédentes tentatives dramatiques de Balzac n'étaient guère pour encourager les directeurs. Sa première pièce, le drame de *Vautrin*, à la Porte-Saint-Martin, en 1840, avait été interdite à la seconde représentation, sous prétexte d'immoralité. La pudeur bourgeoise s'était indignée d'y voir les gredins frayer avec les honnêtes gens et la censure avait découvert une ressemblance entre la coiffure de Frédéric Lemaître et le toupet légendaire de Louis-Philippe. La pièce avait fini dans une tempête. Jules Janin, critique attitré de l'opinion moyenne, écrivait le lendemain : « C'est à peine si nous sommes revenus quelque peu de cette profonde tristesse dont on ne peut se défendre en présence de ces œuvres sans nom où tout manque, l'esprit, le style, le langage (?), le poli, l'invention, le sens commun... C'est une œuvre de désolation, de barbarie et d'ineptie... C'est un lamentable chapitre à ajouter aux égarements de l'esprit humain. »

En réalité, *Vautrin* était une œuvre incohérente et maladroite, mais forte et, malgré le grossissement habituel du théâtre, amplifié encore par un génie sans finesse, poignante de vérité en plusieurs scènes. Par le spectacle des ravages que de sinistres bandits, échappés du bagne ou dignes d'y entrer, exercent dans une société régulière et brillante en apparence, foncièrement travaillée de maux organiques, Balzac ne calomniait pas un temps qui venait de voir l'aventure

du faux comte de Sainte-Hélène, le forçat-colonel, et qui allait assister aux scandales du duc de Praslin, du président Teste et du général Despans-Cubières.

Si, du moins, la critique s'était contentée de dire à Balzac qu'il avait fait une mauvaise pièce et de l'engager à apprendre son nouveau métier! Mais c'est à l'écrivain tout entier qu'elle en voulait et à l'œuvre énorme qu'il poursuivait. A propos de l'auteur dramatique, Janin disait son fait au romancier; il raillait agréablement le monde imaginaire que Balzac aurait créé de toutes pièces : « Il en est à la fois l'inventeur, l'architecte, le tapissier, la marchande de modes, le maître de langue, la femme de chambre, le parfumeur, le coiffeur, la maîtresse de piano et l'usurier. Il a fait ce monde tout ce qu'il est.... Le jargon que parle ce monde à part, et que seul il peut comprendre, c'est encore une langue-mère retrouvée par M. de Balzac. Ceci vous explique en partie le succès éphémère de ce romancier qui règne encore à l'heure qu'il est à Londres et à Saint Pétersbourg, comme le plus fidèle représentant des mœurs et des actions de ce siècle. »

Il est bon d'exhumer de telles pages. Si l'œuvre de Janin est aujourd'hui de bien petite importance en regard de celle de Balzac, elles offrent toujours aux critiques une leçon d'intelligence et d'équité.

Pour risquer *Vautrin*, il avait fallu un directeur comme Harel, d'autant plus oseur qu'il était aux abois, après avoir essayé de tout, jusqu'aux exhibitions d'animaux savants, sur la scène où devait triompher dans l'avenir le *Tour du monde en quatre-vingts jours*. Deux ans après, Balzac avait la chance d'en trouver un autre, de même espèce, avec Lireux, qui se débattait à l'Odéon contre la même difficulté de vivre, avec autant d'audace, d'esprit et de malheur. Il y faisait admettre les *Ressources de Quinola*.

Cette fois, la pièce quittait l'affiche d'elle-même, sans que la censure eût à intervenir. Jamais la salle de l'Odéon, qui a vu bien des chutes, ne retentit d'un pareil tumulte. Au rapport des contemporains, on eût dit une ménagerie révoltée.

Après le réalisme dont il était l'inventeur et le maître dans le roman, Balzac avait voulu tenter la poétique théâtrale du romantisme. Sa pièce, disait-il, était « faite avec toutes les libertés des vieux théâtres français et espagnol ». Il constatait avec tristesse que de telles œuvres étaient demandées à l'envi par les critiques et égorgées en naissant. « On en essaye une, et tous aiment mieux oublier ce qu'ils ont dit depuis vingt ans plutôt que de manquer à étouffer un homme assez hardi pour s'aventurer dans une voie si féconde. »

En réalité, si Balzac avait mis la main sur un beau sujet, non seulement fort romantique, mais des plus scéniques, ce sujet ressemblait trop à ceux dont le public commençait à se fatiguer : c'était un drame historique, avec le romanesque de rigueur en pareil cas. Ce n'était pas le genre qu'on attendait de lui. Il y avait aussi, dans sa pièce, avec une grande maladresse dans la conduite, plus de bizarrrerie que de fantaisie et, surtout, un mauvais goût criard. Balzac, qui écrivait si mal, lorsqu'il se piquait de bien écrire, avait plaqué ici le plus mauvais clinquant et le plus faux paillon du romantisme.

Paméla Giraud, donnée à la Gaîté en 1843, et la *Marâtre* au Théâtre-Historique en 1848, complètent le théâtre de Balzac représenté de son vivant. Les hardiesses malheureuses de *Vautrin* et de *Quinola* semblent l'avoir découragé ; il est devenu timide et routinier. *Paméla Giraud* est un honnête mélodrame, de fabrication courante ; la *Marâtre*, moins conventionnelle, d'un réalisme sombre et touffu, avec, çà et là,

des touches de génie, n'est encore qu'une « tragédie bourgeoise », selon la poétique de Diderot.

Balzac allait donc mourir sans avoir connu cette gloire du théâtre qu'il avait passionnément désirée, moins pour son éclat incomparable que pour l'argent qu'elle procure et qu'il avait poursuivi toute sa vie en mégalomane besogneux. Mais il laissait en portefeuille *Mercadet*, un chef-d'œuvre unique, capable à lui seul de le ranger parmi les maîtres de la scène, comme pendant de cet autre chef-d'œuvre, *Turcaret*, unique comme lui, dans l'œuvre de son auteur et dans celle de son siècle, *Turcaret*, le drame de l'argent, qui reflète le temps des fermes et du « système » comme *Mercadet* a fixé celui des « affaires » à son début.

Représenté en 1851, après une mise au point opérée par d'Ennery, d'une main discrète et habile, — quelques suppressions et pas d'additions, — *Mercadet* était écrit depuis plus de dix ans, au rapport de Théophile Gautier, qui a défendu Balzac, au cours de ses diverses tentatives, avec autant d'énergie et un autre style que Jules Janin dans ses attaques. « Balzac nous l'avait lue, dit-il, et avec quel sens, quelle variété d'intonations quelle puissance comique ! Aucune représentation, n'égalera cette lecture. A la voix de l'auteur, des silhouettes bizarres naissaient en foule : costume, geste, attitude, grimace, on devinait tout. Ses créanciers pullulaient de toutes parts ; un chœur d'huissiers faisait ses évolutions autour du drame. Il mettait au rôle de Mercadet un tourbillonnement, une puissance fascinatrice, un lyrisme, une verve de stratagème incroyables. »

C'est que l'auteur s'était incarné dans son œuvre et il la jouait avec son expérience de la vie, le souvenir de ses humiliations, l'amertume de ses rancunes, comme aussi avec le lyrisme d'une imagination

également surchauffée par la fuite du créancier et la poursuite de la richesse.

Mercadet le faiseur, c'est l'homme qui veut être riche, et l'être tout de suite, sans les vieux moyens de l'héritage, du travail ou de l'épargne. Ce faiseur fait des affaires, c'est-à-dire que, sans autre capital que son intelligence et son flair, il exploite le travail, les idées et l'argent d'autrui, les forces nouvelles que la science et l'industrie ont déchaînées sur le monde, tout ce qui peut se vendre et s'acheter.

Jouant avec le hasard, il en est le jouet. Aussi a-t-il des heures difficiles, et c'est dans une de ces passes, lorsque l'argent fuit et le laisse à sec, que Balzac le montre harcelé par tous les tourments de la gêne; du reste, nullement découragé, fouetté au contraire par la détresse et, comme une bête traquée, dépistant la meute à force de souplesse et d'agilité.

Balzac était à la fois un écrivain de génie et un faiseur d'affaires, c'est-à dire que, ouvrier, patron et spéculateur en matière de littérature, il voulait concilier l'inconciliable : l'homme qui spécule ne peut pas être, comme on disait en 1848, « un travailleur de la pensée », la tâche absorbante et désintéressée entre toutes. De cette antinomie sont résultées la grandeur et la misère de cette existence lamentable et glorieuse.

Le chef-d'œuvre ainsi pétri avec la chair et le sang de l'auteur a eu la destinée des œuvres pleines de vérité passagère et éternelle. Au début, elle avait paru trop forte, presque caricaturale. Lorsque, en 1868, elle entra au répertoire de la Comédie-Française, elle sembla faible : le faiseur achevait alors de devenir une force sociale; ses procédés avaient pris une ampleur singulière et son action pesait sur tous les rouages de la machine, sur le gouvernement et la presse, le commerce et l'industrie, la guerre et la paix. Remise au

répertoire en 1887, après une interruption de sept ans, elle paraissait alors plus vigoureuse que jamais. Ce qui, de 1868 à 1880, avait semblé démodé ne servait plus qu'à dater la pièce; elle prenait par là un ragoût d'archaïsme. C'est le sort des œuvres fortes : elles dépassent d'abord leur époque, elles semblent dépassées par l'époque suivante et elles finissent par se montrer supérieures au temps. Il en sera de même pour telles comédies d'Augier et de Dumas, qui semblent fléchir et qui reparaîtront un jour plus solides que jamais.

A cette heure nous aimons dans *Mercadet* jusqu'à la part notable de convention qui s'y mêle, comme l'arrivée finale de Godeau. Nous y voyons une fusion extrêmement habile et expressive des deux formes supérieures de la comédie, comédie de mœurs et comédie de caractères. Il y a même une dose de vaudeville, et de vaudeville excellent.

Enfin, grâce au jaillissement continu de l'esprit, cette comédie vigoureuse évite l'écueil de toutes les comédies très fortes, la tristesse qui nous prend à la vue de notre pauvre nature représentée avec trop de vérité. Elle a évité le sort de *Turcaret*, un chef-d'œuvre triste qui, depuis que l'argent et les hommes d'argent sont devenus choses très sérieuses, reste dans les bibliothèques, mais ne se maintient plus à la scène.

L'homme qui a fait *Mercadet* eût été capable de récidive. La mort ne le lui a pas permis. Consolons-nous en constatant que son génie domine la production littéraire de son temps, aussi bien au théâtre que dans le roman. Il a donné de tels modèles d'observation et d'invention, il a imprimé aux esprits une telle secousse, que tous nos romanciers et tous nos auteurs dramatiques, à partir de 1850, ont plus ou moins subi son influence. Ils ont formé, en quelque mesure, d'après la sienne leur manière d'observer et de représenter la vie.

29 mai 1899.

ÉMILE AUGIER

ÉMILE AUGIER

A la Comédie-Française : reprise de *l'Aventurière*, d'Émile Augier.
A l'Odéon : reprise des *Fourchambault*, du même.

Émile Augier a été le dramaturge de la bourgeoisie et du libéralisme, une classe et une opinion qui, dans ces dernières années, ont perdu beaucoup de terrain. Son théâtre a-t-il eu le même sort que l'une et l'autre ?

A cette heure, révolutionnaires et réactionnaires, les fils de Giboyer et les comtes d'Outreville, affectent le même mépris pour cet homme de juste milieu. Joignez-y les novateurs littéraires qui lui en veulent d'avoir illustré un genre de théâtre qu'ils prétendent remplacer.

Ceux-ci sont les plus intransigeants. Ils traitent de très haut son esthétique et son style, sa poésie surtout, qu'ils mettent aussi bas que celle de son ami Ponsard.

Certes, Augier fut bourgeois, mais de l'esprit bourgeois il représenta et exalta le meilleur, cette part de raison, de franchise, voire de générosité, cette haine du faux et de l'outré qui, installées par Molière au cœur de notre théâtre, n'en sont pas encore sorties tout à fait, pas plus qu'elles n'ont été entièrement reniées par la plus saine partie de la classe bourgeoise. Libéral, il avait une aversion d'honnête homme et d'esprit libre pour l'hypocrisie et l'oppression intellectuelle, pour les

préjugés et l'orgueil de caste, pour toutes les formes du despotime. Ramenez à ses traits essentiels sa morale sociale et individuelle, elle est foncièrement généreuse et salutaire.

Comme esthétique, il a conduit à sa perfection propre un genre de théâtre aujourd'hui périmé, mais qui eut sa raison d'être et son excellence. Ce théâtre a fait, pendant un demi siècle, la force et la gloire de notre art dramatique. Ses conventions, maintenant remplacées ou en voie d'être remplacées, n'étaient chez lui qu'un moyen, au lieu d'être un but, comme chez Scribe, et, comme forme d'art, elles sont aussi défendables que la vieille intrigue à l'espagnole et à l'italienne, qui a duré depuis les origines de notre comédie classique jusqu'à Beaumarchais.

Prosateur, il a des qualités de premier ordre, éminemment nationales, et auxquelles notre génie ne renoncera jamais, la clarté et la précision, la plénitude et la vigueur. Il cherche l'esprit, ce qui a longtemps été la commune affectation de nos auteurs dramatiques, car ils tendaient à satisfaire par là un goût dominant du public, leur complice, mais, effort et mode à part, le sien n'est le plus souvent que la raison piquante et gaie.

Poète, s'il n'a su prendre au romantisme qu'un barbouillage de couleur, il a conservé quelques unes des meilleures qualités classiques, celles qui, depuis Boileau, sont entrées pour n'en plus sortir dans notre poésie, surtout dans la poésie comique, et contre lesquelles la fantaisie romantique n'a rien pu; qualités qui ajoutent à celles d'une bonne prose la force de la concision et du rythme.

Il n'a pas évité l'écueil de cette poésie, le prosaïsme, voire la platitude; il est souvent impropre, faible ou banal. Avec tout cela, s'il est l'auteur de *Gabrielle* et de

Philiberte, il est aussi celui de l'*Aventurière*, un des chefs-d'œuvre de la comédie en vers dans notre siècle.

Toutes les fois qu'un critique s'efforcera d'être de son propre avis, il se verra obligé de remettre Augier à sa vraie place, qui demeure très haute.

Quant au public, s'il fait bon accueil à la comédie nouvelle, il ne cesse pas de se plaire grandement avec ce maître d'une comédie déjà ancienne, mais dont le temps est en train de consacrer les œuvres capitales. Cette semaine, il le montre avec une évidence singulière, par la reprise de l'*Aventurière* à la Comédie-Française et des *Fourchambault* à l'Odéon.

A vrai dire, depuis son apparition en 1848 et le profond remaniement que son auteur lui fit subir, en 1860, l'*Aventurière* n'a presque pas quitté l'affiche. Ses interruptions n'ont eu d'autres causes que la retraite des chefs d'emploi et n'ont duré que le temps nécessaire à d'autres interprètes pour les remplacer.

Sous sa seconde forme, très supérieure à la première, l'*Aventurière* est une réaction légitime contre l'apothéose de la courtisane, des Marion Delorme et, par anticipation, des Dames aux camélias. Elle exalte avec une conviction généreuse et communicative la plus nécessaire et longtemps la plus forte des vertus bourgeoises, le sentiment de la famille, fort supérieur à l'orgueil nobiliaire du nom. Elle peint avec vigueur un caractère de femme profondément vrai, vicieux et roué avec des parties de sincérité, celui de la courtisane qui aspire à la considération et capable d'aimer sous l'ascendant de la force virile. Elle campe une des plus pittoresques figures de matamore qu'il y ait dans notre théâtre, si riche depuis Louis XIII en types de ce genre.

Et c'est là qu'Augier a été le plus maître de la forme poétique, qu'il s'est le plus approché de cet idéal qu'il empruntait aux grands classiques, en y joignant un

peu de la fantaisie et de la couleur romantiques. Il y donne le maximum de ses qualités et le minimum de ses défauts comme poète.

Les *Fourchambault*, la dernière comédie d'Émile Augier, ont terminé sa carrière sur un triomphe, comme *Francillon* avait fait pour celle de Dumas fils. Dans ces deux pièces, les deux auteurs sont tout entiers, avec leur conception complète de la vie et du théâtre.

Augier avait l'horreur du bas positivisme qui met l'argent au-dessus de tout et le culte de la famille, qui doit naître et durer par l'amour. Sans la générosité de l'esprit et du cœur, le jeune homme et la jeune fille lui semblaient coupables et méprisables, dignes de colère et de pitié. Il détestait l'ironie cynique et sèche, la blague dissolvante qui flétrit les cœurs, avilit les caractères et détruit l'énergie d'une classe, d'une société, d'une race. Il s'acharnait contre les pharisiens bourgeois qui cherchent la considération par la fortune: il se plaisait à les montrer ridicules et dupés.

Comme remède à ces vices, il montrait le bonheur assuré par le désintéressement et le dévouement. Il élevait très haut l'idée de l'amour et du devoir; en même temps, il les montrait fort accessibles par la droiture et la sincérité.

Mais, avec une amusante inconséquence, il comblait ses personnages « sympathiques » de cet argent méprisé; il les montrait au dénouement faisant un mariage d'amour, mais riche; il les récompensait de leur désintéressement par la fortune. C'est que faire admettre par des bourgeois que l'on peut être heureux et pauvre, cela n'était pas possible. Il leur disait donc: « Préférez l'honneur et l'amour à l'argent; par là, vous serez honorés, aimés — et fortunés ».

De là, dans les pièces d'Augier, une contradiction

fréquente entre l'exposition et le dénouement. Elle n'est pas absente des *Fourchambault*.

M. Fourchambault, un banquier brave homme, et Mme Fourchambault, une bourgeoise dépensière, ont eu le tort, celui-là d'abandonner une maîtresse pauvre pour épouser un « bon parti », celle-ci de mener sa maison à l'abîme par amour du luxe et de l'ostentation. Ils en sont châtiés, le mari par le despotisme et la sécheresse de sa femme, la femme par la peur de la ruine et l'humiliation aux yeux du monde. Mais ce châtiment est court : le mari refait sa fortune et la femme s'adoucit. Il leur a suffi d'un moment de repentir à tous deux et du sacrifice non consommé de leur argent pour se corriger fructueusement et conserver la fortune.

Leur fils Léopold et leur fille Blanche sont positifs comme leurs parents; ils mettent le rang et l'argent au-dessus de l'amour et de l'estime de soi-même. Pour eux aussi, le châtiment est léger et court; il suffira au jeune homme de recevoir une leçon de générosité, à la jeune fille d'avoir couru le risque d'un mariage ridicule, pour faire amende honorable, respecter et suivre l'amour et, surtout, continuer une existence confortable.

La vie a d'autres sévérités pour les pères et les enfants. Le théâtre d'Augier et de Dumas se contentait de montrer la menace de ces sévérités et finissait sur des dénouements optimistes : le nôtre les applique avec un pessimisme outrancier.

L'originalité, la hardiesse et la force des *Fourchambault* sont dans le caractère de Bernard et de sa mère. Ici l'honnêteté d'Augier élève le sujet au-dessus de la convention théâtrale et du préjugé bourgeois. La fille séduite et le fils naturel sauvent, par le désintéressement et l'amour, l'amant et le père qui les ont abandonnés ; ces irréguliers raffermissent la famille ébranlée.

Par cette reprise originale du thème traité par Dumas fils dans le *Fils naturel*, Augier rejoint son grand rival.

Comme exécution, il n'a jamais eu plus de maîtrise. Les actes et les scènes sont coupés, conduits et conclus avec une sûreté où triomphe l'artifice de l'ancienne poétique, mais aussi son art à soutenir l'intérêt. Il s'y trouve, au cinquième acte, une des plus belles scènes du théâtre contemporain, « la scène des deux hommes », entre Bernard et Léopold Fourchambault. Si le flirt de Léopold et de Marie Letellier rappelle trop le *Roman d'un jeune homme pauvre*, retourné, l'idylle de Bernard et de Marie domine le souvenir du *Marquis de Villemer*.

5 février 1900.

LES DEUX DUMAS

LE CENTENAIRE D'ALEXANDRE DUMAS PÈRE

Les orateurs de Villers-Cotterets ont suffisamment dit ou laissé entendre que Dumas a complètement manqué de la qualité essentielle qui fait les grands écrivains, le style. Il n'y a chez lui aucune élévation de pensée et aucune originalité d'expression. Il est diffus, banal, voire vulgaire et il faut bien reconnaître que ses défauts lui ont procuré autant de lecteurs que ses qualités. Il mettait ses sujets à la portée de la foule en les abaissant. Poète, il n'est pas même en comparaison de Victor Hugo ce que fut Voltaire en comparaison de Racine et, romancier, il y a plus d'art dans une page de la *Chronique de Charles IX*, de Mérimée, que dans les six volumes de la *Reine Margot*.

En revanche, il est beaucoup plus dramaturge que Victor Hugo, car il l'est d'instinct et de don, tandis que Hugo ne l'est que par volonté et effort. Il fait avec une aisance inouïe ce que Mérimée se reconnaissait parfaitement incapable de faire lui-même, adapter une action à la scène, quoique le talent dramatique abonde dans le théâtre injoué et les romans de l'auteur de *Clara Gazul* et de la *Jacquerie*, à preuve tout ce que les dramaturges de profession en ont su tirer.

Or, de tous les genres, le théâtre est celui qui se

passe le plus de style, bien plus le seul où l'on puisse faire œuvre littéraire sans être un écrivain. Qu'est-ce, en effet, que la littérature? Une image de la vie, capable de produire l'illusion de la réalité. Dans le livre, il faut de toute nécessité un degré de concentration et de plénitude, une vigueur d'expression, une justesse et une force de couleur, sans lesquels, comme on dit, l'œuvre n'existe pas. Les lignes inertes ne s'animent que si le génie ou le talent leur communiquent la vie. Au théâtre, le dramaturge n'a pas pour intermédiaire des signes conventionnels, mais des êtres vivants, les acteurs, et des pages qui se succèdent toujours semblables, mais le prestige varié du décor, souvent plus expressif que la nature elle-même, car il faut prendre la nature telle qu'elle est et le décorateur l'arrange comme il veut. Ces êtres de chair et d'os, qui parlent et marchent dans des paysages, des rues ou des maisons simulés, il suffit de leur prêter le langage que nous entendons chaque jour pour nous donner le sentiment de la vie.

Je ne dis certes pas que cela soit facile et commun! Il n'est pas de don plus rare, ni d'art plus malaisé, mais ce don peut exister sans aucune des qualités essentielles qui font l'écrivain, c'est-à dire l'originalité de la pensée et de l'expression.

Ce don, Dumas l'avait au plus haut degré, non seulement au théâtre, mais dans le roman, et c'est même parce qu'il combinait des romans comme des drames qu'il avait autant d'action, et la même action, sur ses lecteurs que sur ses spectateurs. Il l'avait, ce don, à un degré tel, que je ne vois aucun écrivain de théâtre, pas même Corneille, qui lui soit comparable à ce point de vue. Nous avons au théâtre, dans la comédie, un autre génie dramatique sans style, Scribe, mais Scribe vaut surtout par l'adresse des combinaisons et le souci du

détail. Dumas, lui, vaut par la puissance de l'imagination et l'art de construire des ensembles. Il y a entre eux la différence d'un prestidigitateur à muscades avec un architecte construisant par blocs cyclopéens.

Voilà pourquoi Dumas est un grand nom de notre littérature, tandis que s'il n'avait été que romancier, il serait tout bonnement le chef de l'école dont Ponson du Terrail, Ernest Capendu et Xavier de Montépin sont les gloires. Encore une fois, le style conserve en littérature son éminente dignité et l'on n'est un écrivain que si l'on sait écrire. Dumas, qui ne s'en souciait guère, ou qui écrivait encore plus mal quand il s'appliquait, Dumas, qui employait les mots comme l'argent, sans compter, Dumas, écrivain prodigue, même gaspilleur, dans ses romans, a dû aux nécessités très particulières du théâtre, à ses limites infranchissables d'espace et de temps, de concentrer son invention et sa forme, mais il n'a pas laissé une œuvre de théâtre qui, à la lecture, satisfasse le goût le plus large et supporte l'examen le moins puriste.

Il reprend tout son avantage à la scène : *Hernani* est surtout un merveilleux poème dont le lyrisme fait passer l'invraisemblance foncière, la combinaison laborieuse et surtout la lenteur. *Henri III et sa cour* est un drame au-dessous du médiocre comme écriture, mais animé par un don singulier d'illusion historique, imaginé et conduit avec une aisance souveraine, surtout d'une telle rapidité que l'intérêt y va croissant de scène en scène et que l'attention ne s'arrête pas un instant au détail du style.

Le théâtre de Dumas ne vaut pas seulement en lui-même par l'originalité de l'invention et ses moyens propres de produire l'intérêt ; il est représentatif d'un genre et d'un temps. On peut même dire que le théâtre du romantisme, c'est lui, car sans lui, le romantisme

n'aurait eu que le théâtre de Victor Hugo, qui est autre chose que du théâtre, avec quelques exceptions plus ou moins heureuses, qui vont de la *Maréchale d'Ancre*, d'Alfred de Vigny, à la *Conjuration d'Amboise*, de Louis Bouilhet. C'est Dumas qui a frayé la route à toute une école de dramaturges, comme de romanciers. Ses procédés, ceux de *Henri III et sa cour*, et surtout de la *Tour de Nesle*, où il a sa part prépondérante, malgré la collaboration de Gaillardet, vont se retrouver, plus ou moins, dans tous les drames et mélodrames qui les suivront.

Non pas qu'il ait inventé la poétique du genre. Elle était déjà en partie dans le théâtre de Voltaire, dans celui de Diderot et de Mercier. Elle avait été exposée avec une solennité d'oracle, trois ans avant *Henri III*, dans la Préface de *Cromwell*. Elle avait été appliquée avant cette promulgation par Mérimée dans le *Théâtre de Clara Gazul* et par Vitet dans les *Barricades*.

Dumas était le premier à le reconnaître; il joignait même aux initiateurs que l'on vient de voir des devanciers beaucoup moins célèbres. Il disait — à cette époque, il était encore modeste — dans la Préface de *Henri III* :

« Je ne me déclarerai pas fondateur d'un genre, parce que, effectivement, je n'ai rien fondé. MM. Victor Hugo, Mérimée, Vitet, Lœve-Weimars, Cavé et Dittmer ont fondé avant moi, et mieux que moi. Je les remercie : ils m'ont fait ce que je suis. »

Mais, avec les éléments que lui fournissaient ces devanciers si divers, il a fait œuvre originale et féconde. Ces matériaux où l'étude, la réflexion et la volonté avaient plus de place que l'instinct théâtral, il les a animés avec le démon qu'il portait en lui, démon ingénu et ignorant, étourdi et impulsif, mais qui avait le don de communiquer la vie théâtrale à tout ce qu'il touchait.

Le nouveau genre consiste d'abord dans l'abandon des trois unités classiques. C'est sa première et sa plus reconnaissable marque. A vrai dire, il ne les détruira pas; on y aura de nouveau recours et souvent, lorsqu'un sujet offrira le caractère éminemment théâtral d'une crise concentrée et rapide, sur le point d'aboutir. Mais il ne se préoccupe pas uniquement de concentrer notre intérêt sur une situation pleine à éclater ou la solution d'un problème moral; il veut exposer de longs tableaux et il lui faut pour cela la liberté de l'espace et du temps. La première pièce de Dumas aurait pu s'appeler tout simplement *Guise et Saint-Mégrin*; il l'intitule *Henri III et sa cour*. C'est que le romantisme prétend donner au théâtre nouveau ce qui manque tout à fait dans l'ancien, l'art de ressusciter l'histoire, de la faire vivre devant nous, de nous la montrer « comme si nous y étions ».

Cette prétention, il ne l'a réalisée qu'en partie. Charles-Quint et l'Espagne, François Ier et la France, dans le théâtre de Victor Hugo, ne sont guère plus vrais, devant la critique la moins exigeante, que Marguerite de Bourgogne et Charles VII, que Kean et l'Angleterre dans celui de Dumas. Il y a, tout au plus, dans ces larges enluminures, une exactitude relative de costume et de décor, à laquelle le metteur en scène contribue presque autant que le dramaturge, celui-ci ne faisant guère que fournir le programme exécuté par celui-là. Les sentiments, malgré la recherche de l'énergie, voire de la férocité, et le langage, malgré quelque placage d'archaïsmes, sont presque aussi anachroniques que ceux de la tragédie classique, et il s'en faut qu'ils aient la même vérité humaine et universelle, car ils sont presque toujours des sentiments d'exception.

En revanche, étant donné ce que se proposait le

romantisme, offrir à la foule — et non plus, ce point est à noter, à une aristocratie et à une élite sociale — une évocation du passé, mettre en branle son imagination, étendre sa vie dans la série des siècles, en les faisant défiler devant elle, surtout exploiter la mine encore inexplorée et si riche qu'offrait l'histoire de France, l'ouvrir à un peuple qui l'ignorait entièrement et absolument, c'était un grand bienfait, tout incomplet qu'il fût. Ce bienfait, Dumas l'a répandu largement. Que de Français n'ont connu l'histoire de leur pays que par lui! Ils la connaissaient mal, mais cela ne vaut-il pas mieux que de ne pas la connaître du tout?

Bientôt envahi par les idées démocratiques de la Révolution, dont il est la véritable littérature, le romantisme aura le tort de flatter les passions populaires et de rabaisser les grands au profit des petits. Il s'efforcera bien aveuglément de diminuer ceux qui ont fait la France, comme François Ier et Richelieu; il travaillera de tout son pouvoir à la légende napoléonienne. Tout cela est juste le contraire de l'exactitude et de l'impartialité historiques. Mais, si le bon Dumas a donné dans ce défaut, — car il était trop auteur dramatique pour remonter un courant d'opinion et il s'empressait de le suivre pour en profiter, — il faut lui rendre cette justice que, dans ses travestissements historiques, il ne met aucun parti pris de haine et d'injustice. Sa bonhomie et sa bonne humeur sauvent tout, et, comme on disait de l'ancienne tragédie, « purgent » les passions les plus ardentes qui existent, les passions politiques.

Puis, comme il fait bonne mesure d'histoire dans tous ses drames! Ils ont beau être dominés par cette loi constante du théâtre qui oblige, même dans un tableau historique, à concentrer le sujet sur un fait déterminé et restreint, voire une simple anecdote, pour avoir une

action et un lien, l'inventeur trouve toujours le moyen d'y introduire une copieuse leçon d'histoire. Il n'injurie pas François Ier ou un conseil des ministres en plusieurs centaines de vers, — en quoi il a bien raison ; il n'expose pas, et c'est dommage, la théorie lyrique de l'empire et de la papauté devant le tombeau de Charles-Quint; mais il met dans la bouche de Savoisy une leçon de gouvernement à l'adresse de Charles VII et il faut bien reconnaître qu'elle n'est pas déplacée, car Charles VII, malgré les bons conseils d'Agnès Sorel, en avait grand besoin. S'il intitule *Henri III et sa cour* la pièce qui devrait s'appeler plutôt *Guise et Saint-Mégrin*, il s'efforce de justifier le dessein ainsi affiché en consacrant les deux tiers de son drame à tracer le tableau d'histoire qu'il a promis.

Et il tient, comme on dit dans le commerce, tous les genres d'émotion théâtrale, depuis le frisson du drame, provoqué par l'horreur physique, jusqu'au sourire gaillard qu'excite toujours en France une aventure galante. Le sujet d'*Henri III et sa Cour* est atroce; c'est déjà « l'horrible fait-divers » qu'exploitera si longuement le mélodrame. Un mari, le duc de Guise, soupçonnant sa femme d'avoir un amant, Saint-Mégrin, la force, en lui tordant les bras, à écrire une lettre où elle lui donne un rendez-vous et le fait assassiner à ce rendez-vous. Tel sera, de nos jours, le fameux crime de Chatou. Le sujet de *Mademoiselle de Belle-Isle* nous détend les nerfs, malgré l'angoisse qui s'y mêle pour une bonne partie. Un homme, le duc de Richelieu, a cru passer la nuit avec une jeune fille, Mlle de Belle-Isle, et il l'a passée avec une ancienne maîtresse, la marquise de Prie, qui lui a joué ce bon tour; et cette substitution piquante nous fait oublier à la fin de la pièce ses conséquences d'abord menaçantes, c'est-à-dire une jeune fille soupçonnée de déshonneur et son fiancé sur le point d'en mourir.

Mais la pièce dans laquelle Dumas s'est mis tout entier, qui lui appartient en propre, qui est la plus fidèle image de son temps comme de lui-même et qui a exercé la plus profonde influence sur le théâtre du XIXe siècle, celle enfin où l'on voit à quel point Dumas père est bien le père de Dumas fils, c'est *Antony*. Ici nous sommes en présence d'une œuvre maîtresse typique et durable.

Au premier aspect, le héros de la pièce ressemble fort au Didier de *Marion Delorme*. C'est que, dans une pièce soi-disant historique, Victor Hugo avait introduit un jeune 1830, et, par cela même, il lui avait prêté le rôle d'un sot. Au contraire, l'Antony de Dumas a les sentiments, le langage, le costume de son temps. Il représente toute une génération et l'auteur avait commencé par vivre en partie son drame avant de l'écrire. Car Antony a existé, comme son Adèle. Si vous voulez faire leur connaissance à tous deux, lisez un livre excellent, aussi solidement documenté que brillamment écrit, le *Drame d'Alexandre Dumas*, de M. Hippolyte Parigot. Rédigé sur une correspondance dont l'amitié de Dumas fils avait autorisé l'auteur à faire usage, et cet usage a été aussi probant que discret, vous y verrez comment un « Jeune-France » aimait et de quelle manière il faisait de l'art avec sa vie, un drame avec son cœur.

Les sentiments qui animent Antony sont fort mêlés, quoique très simples. Il faut bien avouer qu'ils se ramènent assez aisément à trois : l'orgueil, l'égoïsme et la violence. L'orgueil est celui d'une génération dont les pères ont renversé l'ancien régime et ses privilèges, repoussé l'Europe coalisée et reporté la conquête chez elle, réalisé les principes égalitaires et libérateurs de 1789. Ces pères vieillissent, épuisés, mais leurs fils ont hérité de leurs idées et de leur gloire. Lorsque la

royauté, la noblesse et le clergé essayeront, en 1830, de prendre une revanche décisive sur la Révolution, ces fils les chasseront définitivement ou les réduiront à l'impuissance politique. Il est remarquable que deux des plus grands écrivains de ce temps-là, Hugo et Dumas, aient pour pères deux généraux, l'un de la Révolution, l'autre de l'Empire. Quant à Musset et Vigny, si l'un est de source noble et l'autre de pacifique bourgeoisie, l'esprit de leur temps les possède si fort l'un et l'autre, qu'ils écrivent, chacun de son côté, une admirable analyse de cet esprit, l'un dans la *Confession d'un enfant du siècle*, l'autre dans *Servitude et Grandeur militaires*.

Cet esprit, c'est l'orgueil exalté et humilié. On avait promis à ces enfants le triomphe de l'énergie et du courage, la gloire des champs de bataille, les bâtons de maréchal et les couronnes, la conquête du monde. L'écrasement de la France et la paix nécessaire qui l'a suivi les réduisent à l'inaction. Ils ne renoncent pour cela ni aux « frontières naturelles », ni à l'hégémonie de l'Europe, et la suite des victoires a été trop longue et trop éclatante pour que la défaite finale en diminue la fierté. En attendant de reprendre la marche triomphale vers le Rhin et les capitales, ils transportent dans la littérature l'énergie que la paix laisse sans emploi.

Cette énergie, ils l'appliquent à la satisfaction de l'égoïsme. Ils veulent leur large part de tous les biens que la vie sociale offre à l'homme. Ils la réclament du droit de leur volonté et aussi des mérites qu'ils ont ou croient avoir : jeunesse, force et courage. Ne leur parlez pas de morale et de lois. Cela n'est rien à leurs yeux devant la souveraineté de la passion, qui tire d'elle-même sa légitimité et son droit à se satisfaire.

Et vous pensez bien que la passion par excellence

pour eux, car ils sont jeunes et Français, c'est l'amour. Lorsqu'ils ont jeté leur dévolu sur une jeune fille ou une jeune femme, elle doit leur appartenir. Les droits de la famille ou du mari n'existent plus pour eux. Ils ne reconnaissent que la passion éternelle et souveraine.

Dumas avait la passion de l'énergie et, dès qu'il le pourra, il essaiera d'agir. En 1830, il prendra ou croira prendre à lui tout seul la citadelle de Soissons; en 1860, il aura sa part réelle ou imaginaire dans la conquête des Deux Siciles par Garibaldi. Quant à sa vanité, elle était énorme, comme l'orgueil de Victor Hugo, avec plus de bonhomie, comme aussi de puérilité et de débraillé. En attendant, dès 1827, à vingt-cinq ans, il a sa grande passion, qui dure environ trois ans, et, aussitôt après, il en fait un drame, *Antony*, un drame de mœurs modernes, tandis que jusqu'alors il n'avait exploité que l'histoire.

Dans ce drame, il met une aventure personnelle, en l'élevant et l'échauffant de plusieurs degrés, comme il convient. Il s'y peint en pied, dans une attitude superbe, terrifiante, audacieusement criminelle, et, en faisant son portrait, il fait celui de sa génération, de cette jeunesse ardente et naïve qui s'impose un rôle voulu et le joue avec sincérité. Elle ne sera jamais, même en la personne de ses enfants perdus, aussi fatale, satanique et truculente qu'Antony ou Didier, son double idéal, mais elle les imitera aussi complètement que le lui permettra la crainte salutaire des gendarmes et des juges.

Transposés ou même retournés, les procédés d'Antony vont se retrouver non seulement dans tout le drame français, mais dans une bonne part de la comédie, non seulement jusqu'en 1850, mais après. Que feront, en effet, les écrivains de l'école réaliste, sinon prendre le contre-pied des idées de Dumas père, en conservant la coupe de ses pièces et sa manière de conduire l'action?

Par un contraste piquant, c'est le propre fils de l'auteur d'*Antony* qui prêchera le plus fortement les droits de la morale sociale contre l'individualisme romantique, mais, si quelqu'un ressemble à son père, c'est bien ce fils-là. Si vous voulez étudier cette filiation, vous en trouverez une étude très pénétrante dans le livre de M. Parigot.

Dumas fils était, du reste, le premier à reconnaître, à proclamer ce qu'il devait à son père. Il a exprimé son admiration et sa reconnaissance filiales dans une page superbe, en tête du *Fils naturel*, une page que son père a pu lire, car elle fut écrite en 1868 : « Eh bien, il est venu à bout de toi, ce siècle vorace... » L'a-t-on récitée, cette page, devant le monument de Villers-Cotterets ? Si oui, il n'était pas possible de rendre un plus bel et plus complet hommage à celui que l'on célébrait.

« Mon père, disait Dumas fils en souriant, est un grand enfant que j'ai eu quand j'étais tout petit. » Voilà pour la boutade affectueuse, respectueuse, touchante, d'un tel fils envers un tel père. Mais le fils a écrit, dans la page en question :

« Tu as pu entendre parfois cette phrase : « Décidé-« ment son fils a plus de talent que lui ! »

« Comme tu as dû rire !

« Eh bien, non ; tu as été fier, tu as été heureux ; semblable au premier père venu, tu n'as demandé qu'à croire, tu as cru peut-être ce qu'on disait ! Cher grand homme, naïf et bon ! »

Je suis de ceux qui tiennent Dumas fils pour bien supérieur à Dumas père ; mais, dans la comparaison modeste que le fils établit entre son père et lui, je retiens les derniers mots : « Cher grand homme, naïf et bon ! » C'est un jugement complet et définitif.

14 juillet 1902.

LE CRÉATEUR DU DRAME

Le *Drame d'Alexandre Dumas*, étude dramatique, sociale et littéraire, d'après de nouveaux documents, par Hippolyte Parigot.

Le livre que M. Hippolyte Parigot vient de consacrer à Alexandre Dumas père et au drame est une thèse de doctorat ès lettres, mais ce n'est pas, comme la plupart des thèses, un livre de début. M. Parigot l'avait fait précéder de deux autres, qui l'avaient déjà classé comme critique et comme écrivain : le *Théâtre d'hier*, où il étudiait les maîtres de la comédie contemporaine, et *Génie et Métier*, série d'études sur le même théâtre, dont le titre indique clairement l'objet spécial.

Le *Théâtre d'hier* avait attiré l'attention d'un lecteur qui, à lui seul, valait une foule, Alexandre Dumas fils. Il en était résulté entre le grand écrivain et le débutant une de ces amitiés dont Alexandre Dumas n'était pas prodigue, confiantes et simples de son côté, discrètes et reconnaissantes chez ceux qui les méritaient. M. Parigot est de ceux qui ont pu éprouver, dans les dernières années de Dumas, combien ce grand esprit se doublait d'un grand cœur. L'auteur de la *Visite de noces* conservait toute sa force et toute sa verve, mais l'ironie généreuse qui était le tour habituel de sa pensée s'adoucissait de mélancolie indulgente, et rien n'était d'un charme plus prenant.

Dans les conversations d'Alexandre Dumas, la vie, le caractère et l'œuvre de son père revenaient souvent. On sait, ne fût-ce que par la préface du *Fils naturel* et le discours de réception à l'Académie française, quelle admiration ce fils avait pour ce père. Cette admiration souffrait de la place inférieure que les historiens de la littérature attribuaient au dramaturge et au romancier. Elle le plaçait, elle, sur le même rang que Victor Hugo et Balzac.

M. Parigot, s'il ne pensait pas tout à fait de même, estimait du moins que l'auteur de *Henri III et sa Cour*, d'*Antony* et même de la *Tour de Nesle* méritait plus qu'une mention hâtive et dédaigneuse, sans considérants motivés. Le sujet était trop beau pour ne pas s'y arrêter et l'occasion trop tentante pour ne pas la saisir.

Dumas fils racontait et expliquait son père avec une information unique et l'autorité de son propre génie théâtral. De ses seules conversations il eût été possible de tirer un livre de grand intérêt. Mais il avait conservé, recueilli et racheté tout ce qu'il avait pu des papiers de son père, essais, brouillons, correspondances intimes. Puis, il n'entendait pas que, si quelqu'un prenait en main la revision du procès paternel, ce fût en avocat docile, soutenant la cause de la famille. Il respectait trop pour cela le sentiment d'autrui et la dignité de la critique. Personne, à ce point de vue, ne fut moins orgueilleux et moins despotique. Je sais même que l'idée d'un livre à écrire sur son père ne vint pas de lui, mais de M. Parigot. Il se contenta de mettre à la disposition de l'historien ses souvenirs et ses archives.

Telles sont les circonstances d'où est né le livre de M. Parigot. Il est l'œuvre d'un ami reconnaissant et d'un écrivain indépendant. Dumas fils n'a pas assez

vécu pour le lire. Je suis sûr qu'il en aurait été profondément heureux pour son père, pour l'auteur et pour la simple vérité.

M. Parigot pense par lui-même et écrit avec un talent original. Son livre résulte d'abord de l'impression personnelle que lui a laissée l'œuvre de Dumas père, puis du contrôle et des renseignements qu'il a trouvés dans les papiers mis à sa disposition.

Étudier avec conscience l'œuvre entier de Dumas père et discerner du fatras ce qui mérite d'en être retenu par l'histoire de la littérature est déjà une entreprise si considérable que personne encore ne l'avait tentée. Il ne s'agit de rien moins que de dépouiller toute une bibliothèque. Cette œuvre, il faut l'expliquer par la vie et le caractère de l'homme, une vie pleine et un caractère riche entre tous, et par son temps, le plus complexe qu'offre l'histoire de la civilisation française depuis le XVIe siècle, celui où il est le plus nécessaire d'expliquer les œuvres par le milieu et les idées par les faits.

Les documents inédits que Dumas fils mettait à la disposition du biographe et du critique de son père sont de première importance. Je ne crois pas que, depuis la mise en œuvre des papiers de Beaumarchais par Louis de Loménie, un historien de la littérature ait eu pareille aubaine.

C'est d'abord le manuscrit d'un drame en vers, premier essai dramatique de l'auteur, *Fiesque de Lavagna*, imité de Schiller et non joué. On y saisit en germe et dans le premier travail d'éclosion un génie suscité par l'imitation étrangère et qui travaille à dégager la force personnelle dont il a vaguement conscience. Vient ensuite le manuscrit original du cinquième acte de *Christine*, remanié entre la première et la seconde représentation ; on y surprend le premier

effet sur le public des procédés de style, bons et mauvais, dont le drame devait user si largement. Celui de *Charles VII chez ses grands vassaux*, en entier, montre le grand improvisateur s'appliquant pour écrire une « tragédie », car la pièce est ainsi qualifiée. C'est enfin une correspondance amoureuse avec « Mélanie », la femme qui servit de modèle à l'héroïne d'*Antony*, document d'importance exceptionnelle, comme les lettres de Musset et de George Sand. On voit ici comment un écrivain, à l'époque du romantisme, non seulement mettait dans ses œuvres l'histoire de son cœur, mais encore menait sa passion comme une expérience, avec l'arrière-pensée d'en faire profiter sa littérature.

Le manuscrit d'*Antony* la complète. Il est très différent de la pièce imprimée, et par ces différences il montre à nu la genèse du drame. Le lyrisme a travaillé sur l'expérience, c'est-à-dire est parti du réalisme; le cas individuel s'est élargi et s'est élevé jusqu'à la théorie générale; le droit individuel a trouvé les sophismes qui lui ont permis de se préférer au droit social.

Sur les résultats de ses lectures et le dossier de son enquête M. Parigot a établi une théorie toujours originale, juste en grande partie, excessive sur plusieurs points, mais qui, en somme, ajoute à l'histoire de la littérature française un chapitre nécessaire et neuf.

Cette théorie, en effet, dépasse Dumas, pour nous donner du drame romantique, de sa genèse et de son essence une histoire qui n'avait pas encore été faite avec cette abondance et cette largeur. Pour Dumas lui même, il me semble que M. Parigot grossit non pas son rôle, mais sa valeur propre.

Le drame, comme tous les genres, s'est cherché longtemps avant de se trouver. Il lui fallait sa forme

et son inspiration, un corps et une âme. M. Parigot montre bien qu'il n'a reçu l'une et l'autre qu'après la Révolution et qu'il ne pouvait les recevoir avant. Tandis, en effet, que la tragédie, régulière, oratoire et psychologique, inspirée par l'esprit d'autorité et de conservation, s'attachait à étudier les crises intimes de l'âme chez des personnages tenus par le rang, le drame, non seulement libre, mais révolté, tout en action et en spectacle, allait montrer l'expansion de l'individualisme par l'audace des actes et l'imprévu de leurs résultats.

Il est exact, comme le veut M. Parigot, que Figaro, le joyeux barbier révolutionnaire, est le père des héros du drame, le précurseur de tous les aventuriers qui vont occuper le théâtre romantique, de tous ces ambitieux qui ne sont rien, aspirent à tout, ne considèrent aucune fortune comme trop haute pour eux et sont capables de tout pour y atteindre.

Il montre aussi avec une grande abondance de preuves que, sans la Révolution et ses bouleversements, sans les exemples donnés par l'ambition et l'énergie individuelles, par les hommes de la Convention et des guerres impériales, les Antony et les Buridan ne seraient pas nés, que ceux-ci sont les fils légitimes de ceux-là, qu'ils ont porté dans la vie ordinaire la passion, l'audace, les appétits et l'emphase que les autres appliquaient aux luttes de la tribune, de la rue et des champs de bataille.

Cette expansion de l'individualisme ne peut se produire que par une quantité de faits extraordinaires. De là, dans le drame, le romanesque et l'imprévu de l'action, l'abondance des coups de théâtre.

Mais, en littérature, de tels résultats ont toujours des causes littéraires et sont précédés d'une longue préparation. M. Parigot a bien vu que le drame était en germe

dans le théâtre de Corneille et qu'il est sorti des débris de la tragédie. J'aurais voulu, pour une clarté plus complète, et puisque l'objet de son livre n'était pas seulement le drame de Dumas père, mais la naissance du drame lui-même, qu'il en dégageât la genèse, qu'il le montrât préparé par l'esprit du XVIIIe siècle, se formant peu à peu dans la comédie de Marivaux, la tragédie de Crébillon et celle de Voltaire, dans les manifestes prétentieux et les gauches essais de Diderot et de Mercier, voire de La Chaussée, essayant ses moyens avec le mélodrame de Pixérécourt, trouvant des modèles chez les Anglais avec Shakespeare, Walter Scott et Byron, chez les Allemands avec Gœthe et Schiller, produisant enfin sa première œuvre, viable et féconde, avec *Henri III et sa Cour*.

La plus grande partie de ce que j'indique là se trouve chez M. Parigot, mais avec des insuffisances et des lacunes. Ce qu'il veut bien dire, il le dit avec une force lumineuse, mais il ne dit pas tout. Même, sur un point essentiel, le théâtre de Voltaire, je le crois tout à fait dans l'erreur. Ce théâtre lui semble spécieux et stérile, sans valeur propre ni influence. Qu'il soit non seulement inférieur à la tragédie de Corneille et de Racine, mais tout à fait indigne d'être rapproché de ces chefs-d'œuvre, malgré la confiance de l'auteur et l'opinion des contemporains, cela ne fait plus de doute aujourd'hui. Mais, la qualité de style mise à part, la différence de ce théâtre avec celui du XVIIe siècle est ce qui en fait le prix et la portée. En élargissant la tragédie dans l'histoire et la géographie, en cherchant la couleur locale, les effets de spectacle et les coups de théâtre, en substituant l'action visible à l'étude des âmes, Voltaire préparait le drame, bien avant Pixérécourt.

Et, si le drame devait naître enfin par l'imitation hardie des littératures étrangères, n'est-ce pas Voltaire

qui, le premier, avait donné l'exemple de regarder par dessus la muraille qui séparait la civilisation française de la prétendue barbarie étrangère? Le premier, il faisait connaître Shakespeare. Il aura beau se repentir et protester par égoïsme, au moment où Lemercier voudra donner Shakespeare tout entier au public français, il restera le véritable initiateur de la plus féconde révélation qui ait agi sur notre théâtre.

A côté de l'influence de Voltaire, il n'est pas possible de ne pas compter pour quelque chose celle de Crébillon. Celui ci fait un usage neuf et parfois puissant d'un moyen dédaigné par Corneille et Racine, les maîtres de l'admiration et de la pitié. Ce moyen est l'horreur. Il ne vaut certes pas les deux autres, mais les romantiques se garderont bien de le dédaigner. Crébillon leur fournissait encore d'autres exemples à l'usage de la haine, représentée avec une singulière vigueur dans *Atrée et Thyeste*; celui des fausses disparitions, des retours imprévus et des reconnaissances avec *Rhadamiste et Zénobie*.

Dans la première partie de son livre, M. Parigot démêle la part des influences anglaises et allemandes sur la formation de Dumas. C'est un modèle d'information et d'analyse. Dumas « n'a guère compris Shakespeare, mais il s'est découvert en lui ». A Walter Scott il doit beaucoup : le cadre, le décor et les accessoires de son drame ; or on sait l'importance de tout cela pour le genre nouveau. A Byron il n'emprunte guère qu'un masque, le satanisme. Gœthe avait trop peu le don du théâtre pour lui fournir grand'chose et *Manfred* le dispensait de *Werther*, car le révolté anglais est autrement scénique que le révolté allemand. En revanche, il doit beaucoup à Schiller, qui, s'il n'a pas le « don » du théâtre, en a le « sens ». C'est même à travers l'influence de Schiller qu'il a subi le plus celle

de Shakespeare. En somme, le drame de Dumas est « une imitation de Shakespeare d'après Schiller et Walter Scott ».

Dans cette imitation, Dumas a mis son individualisme de plébéien, son tempérament d'athlète sensuel et bon, son imagination puissante et foncièrement scénique, son style vivant et lâché. Par un coup de maître, il a créé dès son premier essai le drame historique et populaire, dans *Henri III et sa Cour*. Une série de tâtonnements, *Christine*, *Caligula*, *Catilina*, lui ont fait éliminer les éléments tragiques, qu'il s'efforçait d'abord de retenir par respect pour le genre noble (mais je ne verrais pas, comme M. Parigot, une tragédie manquée dans *Charles VII chez ses grands vassaux*, qui me paraît être, malgré les vers, un des meilleurs drames historiques de Dumas). Il a créé le drame populaire de cape et d'épée par un chef-d'œuvre en son genre, la *Tour de Nesle*, qui est bien à lui, malgré la collaboration de Gaillardet, et que M. Parigot a bien raison d'étudier à fond et de mettre très haut, malgré les dédains des lettrés.

Enfin, il a créé le drame moderne avec *Antony*, où s'incarnent d'une part le plébéien révolté contre les contrats et les hiérarchies sociales, de l'autre, la femme de la société nouvelle, unissant sa propre révolte à celle de l'homme qui la désire passionnément et par-dessus tout comme le bien suprême, le plus défendu par cela même et le plus attaqué. Pour tout le reste du siècle, leur double révolte va défrayer le théâtre.

Ce bilan établi, M. Parigot est en droit de proclamer Dumas père comme le créateur du théâtre romantique. Il est en droit aussi de déclarer que nul, en son temps, ne posséda aussi complètement et au même degré le don spécial du théâtre, le génie dramatique, qu'il pratiqua « le métier » en ouvrier incomparable, qu'à ce

point de vue Hugo, malgré *Hernani* et *Ruy Blas*, Vigny, malgré la *Maréchale d'Ancre* et *Chatterton*, lui furent bien inférieurs.

Mait tout cela, qui est beaucoup, lui donne-t-il le droit de dire : « A défaut de critique, de goût et de système, cette imagination est soutenue par un tel tempérament que, hormis Shakespeare, et depuis Eschyle, je n'en vois aucun de semblable »?

J'accepterais « semblable » si M. Parigot n'en faisait le synonyme d'égal et ne s'appuyait sur cette déclaration pour hausser Dumas au sommet de l'art dramatique. Si le théâtre consistait avant tout dans l'imagination et le « métier », Dumas serait l'égal des plus grands, mais imagination et métier ne sont pas le but de l'art dramatique; ils n'en sont que les moyens et ils lui servent à nous donner autre chose, savoir : la vérité, la poésie, le style, choses sans lesquelles il n'y a pas de grand écrivain, qui manquent à Dumas, et qu'avaient, avec toute l'imagination et tout le métier nécessaires, les grands classiques, Sophocle et Euripide, Corneille et Racine, et, avec beaucoup moins de l'une et de l'autre, Hugo et Vigny, que M. Parigot immole à Dumas, et Musset, dont il ne dit rien.

Oui, l'imagination et le métier sont indispensables au théâtre; mais sans la vérité, la poésie et le style le théâtre ne serait pas même un genre littéraire. C'est pour cela que, en définitive, la valeur des auteurs dramatiques eux-mêmes se mesure moins au degré de leur imagination et à l'habileté de leur métier qu'à la quantité de vérité, de poésie et de style qu'ils mettent dans leurs œuvres.

Oui, le théâtre, pour atteindre son but, doit intéresser, mais ceci encore est un moyen, pas un but. L'intérêt ne donne qu'un plaisir d'ordre inférieur; on n'est poète qu'à la condition d'y joindre l'émotion. Des manne-

quins et des marionnettes, adroitement manœuvrés, peuvent nous intéresser; pour nous émouvoir, il faut les faire servir à l'observation de la vie et à la vérité de sa peinture, à la connaissance des mobiles intérieurs qui détermineront nos actions extérieures. L'auteur dramatique doit nous procurer la connaissance profonde et complète de l'homme, par le dedans comme par le dehors.

Aussi les maîtres de l'art dramatique ne sont-ils pas les plus habiles comme métier. Si quelques-uns, comme Racine, excellent aussi en cela, Corneille a laissé des chefs-d'œuvre pleins de maladresse et la plupart des pièces de Molière, *Tartuffe* en tête, sont « mal faites ».

Dumas a été pour le drame ce que Scribe a été pour la comédie, l'homme du métier. Il est génial en cela; il demeure comme un modèle incomparable et toujours utile à étudier. Il est bon, pour le théâtre et sa production courante, que Dumas et Scribe en aient mis les moyens et les procédés à la portée de tous. Mais, au-dessus d'eux, il y a les vrais poètes qui, avec plus ou moins de métier, laissent dans nos âmes ces impressions profondes qui sont le but suprême de la littérature et de l'art. Défendons le métier lorsque l'importance et la nécessité en sont contestées, surtout par les médiocres, qui en ont besoin et qui sont en cela aussi ingrats qu'imprudents, mais, au-dessus du métier, bien au-dessus, mettons la littérature.

Voilà pourquoi, même au théâtre, Victor Hugo reste fort supérieur à Dumas, quoiqu'il y ait été aussi maladroit, même dans ses deux chefs-d'œuvre si laborieux, que Dumas se montrait adroit dans ses pièces les plus vite bâclées. M. Parigot s'est donné le plaisir d'éreinter le Théâtre d'Hugo et son exécution est des plus brillantes. Mais après? Lorsque l'on aura prouvé

que l'intrigue de *Hernani* et de *Ruy Blas* sont invraisemblables jusqu'à l'enfantillage, il n'en restera pas moins ineffaçable dans l'âme de tous ceux qui les auront entendus le souvenir de leurs couplets lyriques. Il n'y a pas une pièce de Scribe qui ne soit supérieure comme conduite et tour de main aux meilleures comédies de Musset. Pourtant quelle différence entre *Lorenzaccio* et *Bertrand et Raton*, entre *Il ne faut jurer de rien* et *Bataille de dames!*

C'est, du reste, Musset qui, dans *Une soirée perdue*, à propos du *Misanthrope*, a le mieux marqué la différence essentielle des deux théâtres, le théâtre d'intrigue et le théâtre de pensée, le théâtre qui amuse et celui qui émeut, en montrant le prix d'une pièce comme le *Misanthrope* au regard de celles qui visent avant tout à « servir à point un dénouement bien écrit », du théâtre qui se tient au niveau de la vie ou s'élève au-dessus d'elle, en comparaison de celui qui atteint son but si

> L'intrigue, enlacée et roulée en feston,
> Tourne comme un rébus autour d'un mirliton.

Les deux derniers chapitres du livre de M. Parigot sont consacrés à montrer que, par la nature de son génie, l'auteur du *Demi-Monde* était bien le fils de son père, que l'âme de l'un est passée dans celle de l'autre, que le second a emprunté au premier une grande part de son tempérament et de ses idées, de sa conception de la vie, des personnages qu'il met en scène.

Cela est vrai à la condition d'ajouter bien vite que les différences l'emportent encore sur les ressemblances et que la valeur de Dumas fils se mesure justement à ces différences, que la supériorité du fils est très grande comme écrivain, penseur et moraliste, si elle est inférieure comme dramaturge, et cela suffit à montrer

l'excès des théories de M. Parigot sur l'imagination et le métier.

Dumas fils, en effet, et c'est là son honneur et sa grandeur, considérait non seulement le métier, mais le théâtre lui-même, non pas comme un but, mais comme un moyen. Il s'est expliqué là-dessus à plusieurs reprises dans ses préfaces. Que l'on se rappelle surtout ce qu'il dit du pur amuseur; la page est de la plus haute éloquence. S'il voulait comme son père intéresser les hommes, les faire rire et pleurer, les attirer et les retenir dans une salle de théâtre, c'était pour les remplir de sa pensée. Il prétendait agir sur les mœurs et même sur les lois. Il prêchait, par les moyens propres du théâtre, une doctrine qui le dépassait, une doctrine d'amour, de pitié et de pardon.

Certes, il a souvent dépassé le but par excès de conviction. Il a parlé de « théâtre utile », et l'utilité du théâtre c'est, avant tout, d'être un divertissement. Le talent ou le génie consiste à tourner ce divertissement au profit de l'amélioration. Il a parlé de morale, alors qu'il fallait parler uniquement de vérité, car la morale c'est le bien changeant et relatif, alors que la vérité c'est le bien permanent et absolu. Il a voulu mettre le théâtre au service de la physiologie, de la physique et de la chimie, qui prennent trop de place dans ses dernières pièces. Ce ne sont là qu'erreurs de détail. Une vérité supérieure, la vérité pure, domine et inspire son théâtre; c'est elle qui est son vrai guide et son inspiratrice.

Sous ces réserves, je souscris aux dernières lignes par lesquelles termine M. Parigot :

« Le XIXe siècle touche à sa fin. A cette heure de crépuscule, lorsqu'on suit la trace profonde et féconde de cette œuvre qui reflète l'aurore, et si l'on songe quel audacieux et ferme génie en reçut l'impul-

sion et en rajeunit la vigueur, il semble désormais que les deux soirées du 11 février 1829 (*Henri III et sa Cour*) et du 2 février 1852 (la *Dame aux Camélias*) se complètent, que le nom du père et du fils se fondent, et qu'à l'horizon de l'art dramatique de ce siècle domine haut *le Drame d'Alexandre Dumas*. »

25 septembre 1899.

DUMAS FILS ET DUMAS PÈRE

En signalant la ressemblance intellectuelle de Dumas fils et de Dumas père, je croyais constater une chose si généralement admise qu'il n'était pas nécessaire d'y insister. Je m'aperçois qu'il n'en est rien par deux lettres qui m'arrivent à ce sujet.

L'un de mes correspondants écrit :

... Où vous voyez des ressemblances, je vois surtout des contrastes. En deux mots, le père était prodigue et irrégulier, le fils économe et rangé. Le premier valait par l'imagination et le second par la logique. Celui-ci a passé sa vie et consacré ses efforts à combattre ce que celui-là avait exalté, c'est-à-dire la vie libre et passionnelle. Je vois dans l'œuvre entière du fils une réaction contre celle du père.

Cela n'empêchait pas le fils d'aimer et d'admirer le père, mais l'affection et l'enthousiasme n'impliquent pas nécessairement la ressemblance des idées et des sentiments. L'auteur d'*Antony* n'a vu dans l'art que fantaisie et révolte, celui du *Fils naturel* que moyen d'action morale. Voyez les mémoires du premier et les préfaces du second.

Autre cloche et même son :

... Que Dumas fils ait fait un éloge superbe, encore qu'un peu emphatique, de Dumas père, cela ne prouve pas que ce fils ait continué son père en quoi que ce soit! L'amour filial est une chose et l'indépendance intellectuelle en est une autre. Je ne connais guère de Dumas fils que son théâtre, mais n'ai-je pas lu ou entendu dire que son père

mort, il n'avait d'abord accepté son héritage que sous bénéfice d'inventaire, puis, qu'il avait payé toutes ses dettes? Si cela est vrai, cet arrangement privé ressemblerait assez bien au rôle de l'écrivain. De même que Dumas père avait exprimé avec une copieuse bonne humeur une part de l'âme romantique, Dumas fils a suivi, avec plus de sérieux encore que de comique, la réaction réaliste commencée par l'école dite du bon sens.

Je persiste à croire que mes correspondants m'ont mal compris et qu'ils se laissent tromper par des apparences au lieu d'aller au fond des choses. Mais je ne demande pas mieux que de reprendre la question, car elle en vaut la peine.

Aussi bien le centenaire de Dumas père est-il toujours d'actualité. D'abord, il a été célébré avec quelque anticipation sur sa vraie date, qui est le 24 juillet. En outre, après sa ville natale, voici que celle où il est mort se prépare à consacrer sa mémoire. Villers-Cotterets a payé sa dette avec un monument et des discours; Dieppe se prépare à payer la sienne avec le baptême d'une rue, des discours et une représentation d'*Antony*.

J'ai reproduit telles quelles les objections de mes correspondants. Je ne les discute pas une à une; je risquerais d'être pointilleux et menu. Mieux vaut prendre la question d'ensemble.

Je n'ai pas dit ni laissé entendre que Dumas fils avait continué Dumas père; je me suis contenté d'avancer que le fils avait reçu de son père les dons essentiels de son génie et j'ai ajouté qu'il les avait appliqués à un but différent. Le père est un idéaliste et un passionnel, le fils un réaliste et un moraliste. Le premier imagine, le second observe. Sans profession de foi, en étant lui-même fort peu artiste, l'auteur d'*Antony*, de la *Tour de Nesle* et de *Mademoiselle de Belle-Isle* tient pour la théorie de « l'art pour l'art »; celui du *Demi-*

Monde, du *Fils naturel* et des *Idées de Madame Aubray* a formulé courageusement la doctrine du « théâtre utile » et, s'il a été artiste à un haut degré, par la qualité de sa forme, quoique ce titre lui ait été contesté, c'est sans y penser, tout comme Molière et Beaumarchais. Mais le père et le fils ont tous deux la même nature d'esprit, instinctive et diffuse chez le père, réfléchie et concentrée chez le fils. Chacun d'eux, comme il nous arrive à tous, a les idées et les sentiments de sa génération. De là un antagonisme apparent, mais qui tient à leur temps et pas à leur nature.

Dès le collège, Dumas fils éprouvait les premiers effets de l'hérédité paternelle pour en souffrir cruellement. Il était fils naturel, comme Antony, et le préjugé contre la naissance irrégulière était encore si fort que ses camarades le lui faisaient sentir avec la méchanceté inconsciente de leur âge. Les souvenirs de ce temps-là lui serviront à écrire les pages amères et poignantes qui ouvrent l'*Affaire Clémenceau*. Mais bien avant de faire de l'autobiographie sous le couvert de la fiction romanesque, il aura fait jouer le *Fils naturel*, son *Antony* à lui, où il ne s'est pas contenté de déclamer en l'air contre un père invisible et de lancer de vagues anathèmes contre l'injustice sociale qui fait peser sur l'enfant le poids de la faute qu'il n'a pas commise. Il écrivait en pleine réaction réaliste; aussi nous a-t-il présenté des êtres réels et s'en est-il pris à des choses positives : il a mis face à face le père et le fils, celui-ci accusant celui-là, et il s'est attaqué directement à la loi.

De cette première indication fournie par la carrière de Dumas fils, on peut dire que, s'il n'était pas venu au monde dans les conditions exceptionnelles que l'on vient de voir, il n'aurait sans doute pas écrit le *Fils naturel*, ou, du moins, il n'y aurait pas mis l'accent

d'âpre vérité, tout nouveau à cette époque sur le théâtre, qui éclate dans deux scènes de ce chef-d'œuvre : scènes au dessus de toute comparaison : d'abord la rencontre du père et du fils, puis le commentaire du Code par le notaire Fressard.

Au sortir du collège, le fils entre dans la maison paternelle. Il ne s'y arrête guère, car elle est ouverte à tout venant et, par son étalage ingénu, le débraillé physique et moral du père, comme aussi le cynisme répugnant avec lequel sa bonhomie est exploitée par ses parasites, inspirent au fils dégoût et pitié. Une des premières pièces de ce fils sera donc le *Père prodigue*, où il montre un fils s'efforçant de mettre un peu d'ordre et de dignité dans l'existence d'un père qui est d'ailleurs le meilleur et le plus aimable des hommes.

Fils naturel et *Père prodigue* sont des transpositions, qui épurent, élèvent, généralisent les éléments empruntés à la réalité, et c'est là le propre de l'art. Le *Fils naturel* est plus sérieux et plus tendre, le *Père prodigue* plus souriant et plus aisé, mais l'un et l'autre sont conçus et conduits de telle sorte que l'indépendance du jugement et la franchise des impressions personnelles n'y blessent en rien l'amour filial. Il y est déjà visible que le fils compose son œuvre pour la plus grande, voire la majeure partie, avec ce qu'il doit à son père, en bien ou en mal, avec le respect d'un bon fils, et l'originalité d'un grand écrivain. N'est-il par juste de dire qu'il y a là non seulement influence du père sur le fils, mais continuation du père par le fils?

Sorti de la maison paternelle, il s'en faut que le fils mène une existence d'ascète. Il est jeune et de nature ardente; il commence par se donner au plaisir avec fougue; il a des passions et des aventures comme son père, et, comme lui, il en fait des pièces, la *Dame aux Camélias* et *Diane de Lys*. Le père est bon, d'une bonté

universelle et qui ne choisit guère, plus sensuel qu'amoureux, ne demandant aux femmes que le plaisir et aussi prompt à l'oubli qu'au changement. Le fils est tendre, d'une tendresse délicate qui souffre, plaint et se souvient; il prend très au sérieux l'amour et les femmes. De là cette délicieuse *Dame aux Camélias*, œuvre unique dans la carrière de l'auteur et dans la littérature de son siècle, une de celles qu'un écrivain ne rencontre qu'une fois et que son temps ne voit pas reparaître sous une autre plume, la *Dame aux Camélias*, pendant de *Manon Lescaut*.

L'héroïne de la *Dame aux Camélias*, comme celle de *Manon Lescaut*, est une courtisane. L'auteur de la pièce demande pour elle le pardon, la pitié, la sympathie. En cela, il semble prendre à son compte un des paradoxes chers au romantisme, celui qui a inspiré *Marion Delorme*. Ce n'est qu'une apparence. Dumas fils n'a pas plus songé à plaider pour sa Marguerite que l'abbé Prévost pour sa Manon. Il s'est contenté de raconter une histoire non seulement vraie, mais vécue par lui-même, et de faire partager à son spectateur les sentiments qu'il a éprouvés; c'est-à-dire qu'il fait du pur réalisme et tout le contraire du romantisme. Il le fait sans le savoir, sans parti pris, sous le coup d'une émotion sincère et de la vocation littéraire qui s'éveille en lui. Lorsque, au lieu d'une œuvre spontanée et qu'il ne recommencera pas, il écrit sur le même sujet une œuvre réfléchie et qui se rattache à tout un ensemble de vues sociales, il ne peint plus la touchante Marguerite, mais l'effrayante baronne d'Ange du *Demi-Monde*.

Ce demi-monde est celui de la galanterie, qui commence alors à empiéter sur la société régulière et à menacer sérieusement la famille. Dumas fils le connaît pour l'avoir traversé, et ce monde lui a produit une telle impression que, de l'homme de plaisir, il a vite

fait un observateur et de l'observateur un juge. Il le montre tel qu'il est, fort vilain et encore plus dangereux. Le mépris, la haine, l'horreur qu'il lui inspire sont tels qu'ils vont devenir un des éléments essentiels de sa morale. Il ne cessera plus de dénoncer le fléau social et ses dangers croissants. Il le flétrira avec une éloquence enflammée. Après l'avoir représenté avec le sang-froid et la mesure indispensable au théâtre, il reprendra l'attaque dans ses préfaces et ses brochures avec une telle émotion qu'il en deviendra romantique. Le poète de *la Coupe et les lèvres* et de *Rolla* semblera modéré en comparaison.

Cette morale sévère, ce souci intransigeant de justice et de vérité se sont formés très vite chez Dumas fils. Dès qu'il a un peu vécu et réfléchi, il prend le contre-pied de la voie qu'avaient suivie son père et ses amis. Il a imité l'auteur d'*Antony* en faisant sa première pièce, la *Dame aux Camélias*, avec une aventure personnelle et, jusque-là, le père a pu se reconnaître dans son fils. Mais le fils continue; et il continue pour se séparer complètement de son père. Après la *Dame aux Camélias*, il fait représenter *Diane de Lys*.

Ici, comme dans *Antony*, il s'agit d'un adultère; mais l'auteur d'*Antony* ne doute pas un seul instant du droit que lui donne sa passion sur la femme d'autrui. Ce droit, il le proclame et l'applique. Il dit à la femme en parlant du mari :

« Combien de fois, en pensant à cet homme, je me suis endormi la main sur mon poignard! »

Et il conclut :

« Adèle, je vous aime, entendez vous?... Devoirs et vertu!... vains mots!... Un meurtre peut vous rendre veuve.... Ah! vous avez cru que vous pouviez m'aimer, me le dire, me montrer le ciel... et puis tout briser avec quelques paroles dites par un prêtre.... Partez.

fuyez, restez, vous êtes à moi, Adèle!... à moi, entendez-vous? je vous veux, je vous aurai. »

Diane de Lys semble d'abord une reprise piquante de l'amour romantique. Il y a là un jeune homme et une jeune femme qui parlent et agissent comme au temps de *Lélia*. Et si je rappelle un roman de George Sand plutôt qu'*Antony*, c'est que, dans *Diane de Lys* comme dans *Lélia*, la femme montre l'indépendance et la décision qui appartiennent d'habitude à l'autre sexe, tandis que l'homme y joue un rôle de docilité et de faiblesse. La noble Diane fait vraiment des avances au gentil et veule artiste qu'est Paul Aubry; elle est l'homme et lui la femme. C'est elle qui l'entraîne dans leur funeste aventure, et c'est pour lui que l'aventure tourne mal. Il y a un meurtre final dans *Diane de Lys* comme dans *Antony*, mais ce n'est plus l'amant qui tue la femme pour l'enlever au mari; c'est le mari qui reprend sa femme, en tuant l'amant.

Il n'est donc pas possible de faire plus exactement le contraire de ce qu'avait fait Dumas père; mais, par cela même, n'est-ce pas se régler sur lui?

Et il y a dans la seconde pièce une déclaration de principes qui répond pour la réfuter à celle que nous venons de voir dans la première, c'est-à-dire que la seconde est inspirée et commandée par la première.

Vous avez entendu Antony proclamer son droit en opposition avec celui du mari. Voici ce que le comte de Lys dit à Paul Aubry :

« Monsieur, il est possible que la société soit mal faite, que vous ayez intérêt à réparer ses erreurs, qu'on ait eu tort de nous marier, madame et moi; mais ce dont je suis sûr, c'est que je suis le mari de madame, que je l'aime, que je la garde, et que rien, absolument rien au monde ne peut m'en empêcher, parce qu'elle est ma femme. Voilà pour le présent : quant à l'avenir, je

n'ajouterai qu'une chose. Je vous donne ma parole d'honneur que si jamais je vous retrouve auprès de madame, j'use du droit que la loi m'accorde, et que je vous tue. »

Figurez-vous Antony s'entendant parler de la sorte par le colonel d'Hervey. Mort et damnation! Quels rugissements eût poussés le lion romantique! On le voit sautant à la gorge du colonel et l'étranglant du coup, à moins que le colonel, disant ce qu'il fallait dire en la circonstance et agissant mieux encore après avoir bien parlé, n'eût cassé froidement la tête de l'énergumène.

Paul Aubry, lui, file doux et se contente de répondre :

« C'est bien, monsieur, nous verrons ».

Le comte emmène sa femme, et Paul, resté seul, dans une posture assez piteuse, se dit à lui-même :

« C'est bien, monsieur le comte; à nous deux maintenant! »

Pauvre garçon! Il n'a réussi à trouver ni le mot ni le geste héroïques. C'est que sa situation est parfaitement fausse.

Dumas fils a eu le mérite de le voir et de le dire, à une époque où le public était encore pour l'amant contre le mari. C'est en cela que consiste l'originalité de sa pièce. Dès sa seconde tentative théâtrale, la logique l'a sauvé du lieu commun. Du romantisme elle l'a fait passer au réalisme, après qu'il avait semblé, par le choix de son sujet, donner en plein dans le romantisme. Plus tard, lorsque, avec la réflexion et le temps, il s'est rendu compte à lui-même de ce qu'il avait fait d'instinct, il a écrit (édition de son théâtre dite *Des Comédiens*) :

« J'étais convaincu (en écrivant ma pièce) que Paul Aubry devait être tué à la fin par le comte, mais j'hésitais beaucoup devant les habitudes du théâtre sur lequel devait se produire ce drame. Tuer un homme

d'un coup de pistolet sur une scène où l'adultère avait eu toujours un dénouement heureux et souvent comique! Que diraient les habitués du Gymnase? La tradition me disait : Accommode; la situation et la logique me disaient : Tue! Je me décidai pour la logique. »

Je disais lundi dernier que l'auteur d'*Antony* avait ouvert sur la scène française la grande route de l'adultère dramatique. Parallèlement, Scribe avait tracé celle de l'adultère comique et, dans le même passage, Dumas fils a bien soin de le faire observer : « Il ne semblait pas, à cette époque, après les quarante ans d'exercice et de succès de M. Scribe, que l'adultère pût jamais avoir, surtout sur le *Théâtre de Madame*, une solution aussi pénible. » S'il avait dépendu de Dumas fils, les deux routes auraient été barrées du même coup — sur le théâtre s'entend, — et sans être rigoriste, à voir l'abus que nos auteurs dramatiques font encore du joyeux délit, on peut trouver que c'eût été leur rendre un signalé service.

Ainsi, par l'inspiration générale, *Diane de Lys* est la contre-partie d'*Antony*, c'est-à-dire que Dumas fils a opposé les idées de sa génération à celles de la génération que représentait son père. Regardez maintenant la coupe et la conduite de la pièce.

L'amour d'Antony et d'Adèle nous est révélé par une conversation d'Adèle avec sa sœur Clara; un accident introduit Antony chez Adèle, et Clara montre à sa sœur les dangers de la situation. Diane de Lys vient par hasard chez Paul Aubry, absent, qu'elle ne connaît pas, avec une amie, et, intéressée par ce qu'elle y trouve, exprime le désir de connaître le maître de la maison. Son amie lui démontre son imprudence. Et c'est le premier acte des deux pièces.

Adèle et Antony, sous l'attendrissant prétexte de se

faire leurs adieux, se retrouvent, s'expliquent et échangent un baiser, grâce à une amie bien intentionnée, mais étourdie, qui les met sur la voie des effusions mutuelles. Paul est amené chez Diane par un ami étourdi, quoique bien intentionné, qui les laisse seuls, passé minuit. Les deux jeunes gens s'expliquent mutuellement leur caractère et leur manière d'entendre l'amour. Cette nuit-là, ils n'allèrent pas plus avant, parce que c'était leur première entrevue et aussi parce qu'ils furent dérangés. Et c'est le second acte des deux pièces.

Ici, il semble que les deux pièces, après avoir marché parallèlement, vont bifurquer. Ce n'est qu'une apparence; en fait, la ressemblance devient encore plus étroite. En effet, Dumas fils fait son troisième acte avec le quatrième de son père, et son quatrième avec le troisième de celui-ci.

Voyez plutôt :

Craignant de ne pouvoir résister à Antony, Adèle est partie pour Strasbourg, où elle va rejoindre son mari. Antony l'attend sur la route, à un relais, s'arrange de manière à ce qu'elle soit obligée d'y passer la nuit par le manque de chevaux, et lorsqu'elle va se coucher, il paraît devant elle en disant :

« Silence! c'est moi! moi Antony!... »

Et il l'entraîne dans sa chambre.

Naturellement Adèle ne continue pas sa route sur Strasbourg et rentre à Paris. L'aventure du relais s'est ébruitée. On en cause dans un salon où fréquente Adèle. Une peste mondaine, Mme de Camps, y fait une allusion si claire qu'Antony intervient et exécute bellement la dame. On prévoit que celle-ci, furieuse, va se venger en écrivant au mari, le colonel d'Hervey, la classique lettre anonyme, à laquelle les belles âmes eurent de tout temps recours.

Voilà pour *Antony*; venons à *Diane de Lys*.

Diane donne une soirée, où elle reçoit, entre autres habitués de son salon, la marquise sa belle-sœur, médisante et méchante comme Mme de Camps. La marquise a fait des reproches aigres-doux à Diane sur ses relations avec Paul Aubry; Diane les a reçus de haut. Cette fois, comme la marquise recommence, Diane la met quasiment à la porte, après exécution publique. Puis, ses invités partis, elle reçoit Paul Aubry.

Mais la marquise s'est déjà vengée : elle a écrit au mari. Paul et Diane causent tendrement, ils échangent leurs aveux et Paul s'en va, chaste et discret, mais avec une promesse d'amour prochain. Alors survient le comte et il déclare à sa femme qu'il va l'emmener, cette nuit même, pour la conduire à Florence, chez son père.

Voici le comte et la comtesse à Lyon, dans un hôtel où ils se sont arrêtés pour couper le voyage. Paul a suivi Diane et se présente à elle. Le comte le surprend chez sa femme et lui fait la déclaration que vous avez lue plus haut.

Ainsi le salon et l'hôtel de *Diane de Lys* ne sont autre chose que l'auberge et le salon d'*Antony*, mais transposés.

Et l'intervention du comte?

Le comte, c'est le colonel d'Hervey, mais tandis que le colonel n'arrive que pour le dénouement, le comte, présenté dès le début, arrive un acte plus tôt, parce que — et c'est ici l'originalité déjà constatée de *Diane de Lys* — c'est l'amant qui doit être tué par le mari et non la femme par l'amant, sous les yeux du mari arrivé trop tard.

Terminons, en effet, le rapprochement des deux pièces.

Antony est chez Adèle; on leur annonce que le colonel d'Hervey va arriver d'un instant à l'autre.

Antony propose à Adèle de l'enlever et elle va consentir, lorsqu'ils entendent le colonel frapper à la porte. Antony aime mieux tuer Adèle que la rendre à son mari. Il la poignarde, en prononçant le fameux :

« Elle me résistait, je l'ai assassinée! »

Voilà pour *Antony*. Voici pour *Diane de Lys* :

Diane est venue chez Paul après une longue séparation, pendant laquelle Paul n'avait reçu aucune nouvelle. Je dois avouer que Paul commence à lui parler comme un simple Antony ou même comme le Buridan de la *Tour de Nesle*. Il lui dit, amer et fatal :

« J'ai connu autrefois une comtesse Diane qui m'avait juré d'être à moi : cette femme est morte, puisqu'elle n'a pas tenu son serment. Vous lui ressemblez, madame, mais ce n'est pas vous! »

Diane se justifie. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre. Mais on frappe à la porte. C'est le comte! Paul ouvre et le comte abat Paul d'un coup de pistolet. On accourt au bruit de la détonation et le comte dit, « très calme et jetant son arme » :

« Cet homme était l'amant de ma femme, je me suis fait justice, je l'ai tué! »

Je pourrais montrer encore par le menu les nombreux emprunts que Dumas fils a faits à *Antony* pour son *Fils naturel*, ou, si l'on veut, la manière dont il pose son sujet, comme son père avait fait du sien, quitte à le traiter dans un autre esprit et à le diriger vers un autre dénouement. Mais je ne veux pas commencer un second parallèle, qui du reste ne saurait être suivi aussi longtemps, Dumas fils ayant fait d'une pièce à l'autre de grands progrès d'invention. Je me contente de faire observer que le ressort du *Fils naturel* comme d'*Antony* est, pour parler comme Mme de Camps, dans « le problème vivant au milieu de la société, d'un homme riche dont on ne connaît ni la famille, ni l'état ».

Ainsi Dumas fils a repris le moule créé par la forte main de son père et, dans ce moule, il a coulé ses propres idées, idées abondantes, ardentes, fumeuses, alors que son père en avait peu et toutes simples. C'est que Dumas pense beaucoup, comme sa génération, alors que son père se contentait de sentir, comme la sienne. De là cette prédominance, très justement signalée par un de mes correspondants, de la passion chez le père et de la logique chez le fils. Mais la force du père, sa verve, son audace, son sens dramatique surtout se retrouvent au complet chez le fils, avec cette différence que celui-ci concentre et que celui là délaye. Au demeurant, même sang et même fougue.

Aussi, que Dumas fils, continuant à traduire les idées générales de la génération dont il est, avec les qualités originales de son cœur et de son esprit, traite encore la question de l'adultère dans la *Princesse Georges* et *Francillon* ; qu'il continue à combattre âprement la courtisane, que son père traitait avec beaucoup plus de douceur ; qu'il défende la famille contre elle et voie la pierre angulaire de la société dans le mariage, que l'auteur d'*Antony* traitait comme l'on sait dans la littérature et dans la vie réelle ; qu'il prenne corps à corps les lois mal faites et les préjugés injustes dans l'*Ami des femmes*, les *Idées de Mme Aubray*, *M. Alphonse* et *Denise* : le fils ne fait qu'appliquer les qualités dramatiques qu'il tient de son père.

Et il faut encore observer ceci que, fils d'un grand romantique, Dumas garde le romantisme dans le sang. On pouvait l'en croire guéri par le réalisme. Et voilà que, après dix ans d'efforts et de succès dont la voie du théâtre réaliste, il trouve qu'il n'a pas suffisamment expliqué et imposé ses idées. Il se met à écrire des préfaces et des brochures de polémique. Là, en simple prose, il se montre aussi ému, aussi vibrant, aussi

riche d'images, aussi lyrique, en un mot, que le plus poète des romantiques.

Bien plus, à ce moment de sa vie, sans renoncer à penser et à soutenir des thèses, il reprend franchement cette forme du mélodrame que son père avait marquée à jamais de son empreinte. Il revient au théâtre pour faire représenter la *Femme de Claude*, l'*Etrangère* et la *Princesse de Bagdad*.

Après cela, une pause — une cure, disent ses ennemis ou même plusieurs de ses amis. Il laisse là le clinquant romantique; il revient au simple réalisme avec ce pur diamant de *Denise* et cette jolie perle de *Francillon*. Mais il y a rechute et rechute, hélas! au moment où le grand écrivain allait mourir. Sa dernière œuvre, restée inachevée, est une *Route de Thèbes*, qui s'était d'abord appelée la *Troublante*, une étude de femme fatale, qui se serait rattachée au groupe où figure la *Femme de Claude*.

21 juillet 1902.

LE THÉATRE D'ALEXANDRE DUMAS FILS

I

A propos de la reprise de l'*Ami des femmes*.

Il y avait, dans Alexandre Dumas fils, d'abord et avant tout, un grand esprit et un grand cœur, matière d'un génie foncièrement inexplicable, comme tout vrai génie. Cette part de Dumas nous a valu le théâtre le plus vaste et le plus profond que la comédie ait produit depuis Molière.

Avec cela, ce grand homme était un homme et, comme nous tous, mélangé de bien et de mal. A la parcelle divine s'unissait en lui la somme inévitable des éléments secondaires.

Ceux-ci se laissent aisément discerner.

Il attachait lui-même grande importance à sa filiation (se rappeler la préface du *Fils naturel*) et il avait bien raison. Elle est de première importance pour le comprendre.

De son père il avait reçu le don du drame, voire du mélodrame, c'est-à-dire le besoin d'imaginer à la scène des combinaisons d'événements impossibles et attachants.

Ce père était lui-même le fils d'un homme « pétri dans le flanc d'une vierge noire ». Le sang nègre s'attestait chez les deux Dumas par la vanité, naïve et étalée chez le père, concentrée et surveillée chez le fils.

Le père et le fils ont beaucoup aimé les femmes, le premier insouciant et abandonné, avec un bel appétit de sensualité et plus de goût pour les corps que pour les âmes; le second plus tendre que passionné et plus désireux d'étude morale que de plaisir physique, surveillant autrui et se surveillant soi même, avec un singulier mélange de crainte et d'assurance; tous deux foncièrement bons, mais le père sans s'inquiéter des duperies, le fils toujours en garde contre elles.

Comme les femmes sont beaucoup plus fines que les hommes, elles ont exploité Dumas père, qui ne s'en est même pas aperçu, et, finalement, malgré ses airs d'homme fort, elles ont dompté Dumas fils, qui s'est laissé faire avec la résignation méprisante et la clairvoyance mélancolique d'Alceste, enchaîné par Célimène et la jugeant.

Dumas père était fort ignorant, mais il savait tout sans avoir rien appris. Dans l'énorme bibliothèque que forment ses œuvres, il a parlé *de omni re scibili*, et il n'y a pas un fait, une notion, un renseignement sûrs. Dumas fils avait la passion de l'exactitude et il travaillait avec une collection de dictionnaires techniques sous la main. La moitié de sa vie a été hantée par la préoccupation de la science, et de la plus avancée, voire de la plus aventureuse. Même, il a donné dans l'occultisme. Est-il nécessaire de rappeler le nom d'une chiromancienne fameuse qu'il prenait fort au sérieux?

Dans son théâtre, ces éléments divers de son caractère et de son génie tantôt se séparent et tantôt s'amalgament. Le grand dramaturge, qui élimine et concentre, l'esprit ferme et le cœur aimant, le moraliste

passionné de justice et brûlant de pitié nous donnent le *Demi-Monde*, le *Fils naturel* et les *Idées de Mme Aubray*. L'observateur pénétrant, mais quelque peu fat, du cœur féminin, unit sa maîtrise théâtrale à une morale dédaigneuse et tendre dans la *Visite de noces* et la *Princesse Georges*. Le goût héréditaire du mélo s'unit au mysticisme scientifique ou occultiste dans la *Femme de Claude*, l'*Étrangère* et la *Princesse de Bagdad*.

Et toujours, dans cette vaste production, des pièces parfaites s'intercalent à travers les plus discutées, *Monsieur Alphonse* entre la *Femme de Claude* et l'*Étrangère*. *Denise* et *Francillon* succèdent à la *Princesse de Bagdad*.

Enfin, après la claire et souriante *Francillon*, il cède à un suprême retour vers les vieilles hantises avec la *Route de Thèbes*, inquiète, trouble et triste, qui demeure inachevée parce qu'elle n'avait pas de dénouement possible.

L'*Ami des femmes* est intermédiaire entre les meilleures et les moins bonnes de ces pièces. Dumas s'y est mis tout entier, avec la diversité de ses tendances.

Par là, si elle est loin d'être parfaite, comme elle est intéressante et amusante!

Le principal personnage, c'est lui, Dumas fils, comme dans le *Demi-Monde* et la *Visite de noces*. M. de Ryons est plus avancé dans la vie qu'Olivier de Jalin et moins que Lebonnard, mais c'est le même homme. Comme eux, en se mettant au premier plan et en s'offrant à notre admiration en même temps qu'à notre critique, M. de Ryons fait preuve de fatuité et de courage.

Il est naïvement fier de son esprit, de son expérience, de son habileté, de toutes ses supériorités. Il commence donc par nous agacer un peu, mais comme il est non seulement brave, mais chevaleresque, il

nous inspire bientôt de la sympathie, puis de l'admiration. Le fat devient un paladin.

Fat et paladin se compliquent d'un Joseph Balsamo, à moitié sincère, à moitié charlatan, qui croit en sa cabale et jette de la poudre aux yeux des regardants.

Écoutez-le :

« Je fais de la femme mon étude incessante et je compte laisser des documents nouveaux et très intéressants sur cette branche de l'histoire naturelle, assez ignorée jusqu'à présent, malgré tout ce qu'on a écrit sur ce sujet. »

C'est parler comme un prospectus.

Et voici, Dieu me pardonne, la harangue du charlatan, ironique et détachée dans la forme, sérieuse et convaincue dans le fond :

« Tel que vous me voyez, au bout de cinq minutes de conversation, je puis dire à quelle classe de la société une femme appartient, bourgeoise, grande dame, artiste ou autre; quels sont ses goûts, son caractère, ses antécédents, la situation de son esprit et de son cœur, enfin tout ce qui concerne mon état. »

Mais on le sent très sincère et fort capable de mener à bien son généreux projet, lorsqu'il ajoute :

« En attendant, si vous avez une femme honnête à sauver, je me recommande à vous. »

Pour travailler à ce sauvetage, il étudie l'homme qui veut perdre cette femme, et il lui suffit de lui voir prendre son café, à cet homme, pour deviner qu'il est né dans les montagnes, qu'il aime la chasse, qu'il a des névralgies et que, faute d'être cuirassier, il transforme ses énergies guerrières sans emploi en incessantes poursuites amoureuses.

Vraiment, le Sbrigani de *M. de Pourceaugnac* s'en faisait moins accroire, lorsqu'il disait au gentilhomme

limousin : « La grâce avec laquelle vous mangiez votre pain m'a fait naître d'abord de l'amitié pour vous ».

Quant au dramaturge qui joue la difficulté pour le plaisir, mais qui se montre aussi adroit que Scribe et d'Ennery, ce dramaturge qui a toujours collaboré chez Dumas fils avec le psychologue et le moraliste, c'est lui qui imagine dans l'*Ami des femmes* l'histoire du voyage de Strasbourg, si amusante et si obscure, celle de l'enfant mystérieux confié par M. de Simerose à sa femme, enfin le moyen aussi ingénieux qu'imprudent qui termine avec tant d'aisance une situation difficile, cette lettre de l'amant, envoyée au mari par l'amant lui-même et qui, au lieu de produire une catastrophe, amène une réconciliation.

Tout cela est la part de l'ancien théâtre, du théâtre d'intrigue, dans l'*Ami des femmes*, mais comme elle est inventive et étonnante de dextérité!

Égoïste et dévoué, indiscret et sauveur, ce Ryons, par coquetterie et goût du mystère, ne nous livre son secret qu'au quatrième acte — c'est-à-dire que, en fait, la pièce ne commence que là, — mais dès le premier, après nous avoir quelque peu agacés, il pique notre intérêt. Au second, il nous attache fortement. Au troisième, nous nous laissons conduire par lui, aussi docilement que Mme de Simerose. Au quatrième, nous lui abandonnerions comme elle la disposition de notre honneur, de notre bonheur, de notre existence.

C'est par son esprit et son cœur qu'il nous gagne à ce point.

De l'esprit, personne au théâtre n'en a autant que Dumas, pas même Beaumarchais. Il le prodigue, ce qui n'est qu'un bien joli défaut, mais il lui donne la marque de son temps, et celle-ci est souvent déplaisante. Ses porte-paroles affectent le genre Desgenais; ils lancent la tirade piaffante et cravachante.

Mais de cela il faut prendre son parti, comme de toutes les modes, de tous les moules fabriqués par une génération et que la suivante met au rebut. Ce qui importe, c'est la pâte qu'un auteur y coule, et comme celle-ci est fine, savoureuse et nourrissante!

Du cœur, Dumas fils est celui de tous nos poètes dramatiques qui en a le plus, et du plus sincère, du plus large, du plus ouvert, non pas étalé, mais voilé de scepticisme ou d'ironie. Comparez cette faculté d'aimer à la bonhomie bourgeoise d'Augier, à l'attendrissement du viveur chez Meilhac, à l'ironie de Pailleron, sentimentale à la surface et foncièrement sèche. Comme celle de Dumas l'emporte!

Autour d'un protagoniste criant de vie et de vérité, parce qu'il lui ressemble comme un frère, Dumas a groupé tout un microcosme dont chaque membre a son intérêt et sa physionomie, car cet homme, si occupé de lui-même, avait au plus haut degré le don de communiquer la vie.

Ceci est particulièrement méritoire, pour deux raisons.

D'abord Dumas soutenait une thèse, et le propre de toute thèse est d'éliminer le particulier au profit du général.

Ensuite, selon l'habitude qui réglait encore le théâtre de son temps, il ne caractérisait guère ses personnages par une profession déterminée. Ceux de l'*Ami des femmes* sont des oisifs vaguement titrés et qui vivent « noblement », c'est à-dire sans rien faire, fort « distingués », mais d'une distinction uniforme.

Or, le caractère de chacun est d'une netteté saisissante.

Voyez plutôt.

Jane de Simerose, jeune femme séparée de son mari, pour une incompatibilité d'humeur qui date du jour —

ou plutôt du soir — de son mariage, fine et délicate, mais imprudente, capable de coups de tête et de coups de cœur, ayant besoin d'amour et prête à le recevoir du premier venu, c'est-à-dire à se perdre, s'il ne se trouve sur son chemin un homme assez honnête pour ne pas profiter de son énervement, assez clairvoyant pour en découvrir la cause, assez habile pour lui faire avouer qu'elle aime toujours son mari et la rendre à celui-ci.

Montègre, l'amoureux professionnel, beau, robuste et ardent, vibrant et banal comme un air de guitare, fort galant homme, mais d'intelligence médiocre, égoïste et jaloux, impulsif et maladroit, un de ces êtres chers au théâtre et au roman parce qu'ils leur sont indispensables, mais pour lesquels Dumas professait une parfaite aversion.

Simerose, le mari, qui a mal pris sa femme et, repoussé par elle, est retourné à ses anciennes maîtresses, mais qui, l'aimant toujours, veut s'expatrier et chercher la mort comme explorateur — déjà !

Leverdet, un vieux savant, sceptique et bonhomme, que la réflexion, l'étude et l'expérience ont conduit à prendre la vie avec une résignation supérieure, quoique sa femme le trompe depuis plus de vingt ans avec son ami intime; celui-ci, parfaitement insupportable, mais à qui il sait gré de le suppléer, aux défauts duquel il s'est habitué et qu'il aime comme un compagnon de chaîne.

Mme Leverdet, bourgeoise rangée d'apparence, morale de principes, marieuse et intrigante, qui a pris des Targettes comme amant, parce que son mari s'occupait trop de ses livres.

Des Targettes, célibataire gourmand, qui s'est fait un nid confortable dans le ménage Leverdet, un nid de coucou.

Balbine, fille légale de Leverdet, fille probable de des

Targettes, instinctive et mal élevée, dans le plein épanouissement de l'âge ingrat, fort précoce, car elle est amoureuse, à vouloir se faire sœur de charité — « celles qui ont de grands bonnets » — d'un bellâtre supérieurement nul et raseur, M. de Chantrin, dont la superbe barbe en éventail l'a fascinée et qui la fait rire aux larmes dès qu'il s'est fait raser, par une machination infernale de Ryons.

Car Ryons, terre-neuve professionnel, sauve aussi Balbine. S'il n'entreprend rien pour Mme Leverdet, c'est qu'il n'y a plus rien à faire : la bonne dame est « noyée », comme une carpe, tirée par des Targettes et le tirant.

Enfin, Mlle Hackendorff, l'étrangère très belle et très riche, — Allemande en attendant que le théâtre, après la guerre de 1870, en fasse une Américaine, — d'humeur impérieuse, d'esprit libre et d'allures indépendantes, attirant les épouseurs et les congédiant, après demande faite, par coquetterie et vanité.

Mlle Hackendorff a distingué Ryons. La dompteuse voudrait bien être domptée par ce dompteur. Elle lui offre son cœur, sa main et sa fortune. Ryons refuse, pour garder sa liberté d'observateur féminin — du moins il refuse aujourd'hui, car, un moment, pour satisfaire aux habitudes marieuses du public, Dumas l'avait fait céder, comme il l'explique en détail dans l'édition de son théâtre dite *des Comédiens*.

Mais ce qui fait l'intérêt supérieur de la pièce, c'est la morale qui l'inspire, j'entends la conception de la vie, de l'amour et des femmes qui s'y trouve réalisée par la fiction.

Dumas est un féministe, comme on dit aujourd'hui, en ce sens qu'il s'occupe beaucoup des femmes, de leurs droits et de leurs devoirs, de leur rôle dans la famille et dans la société. Mais il ne songe pas à les émanciper.

bien au contraire. Il les tient pour incapables de se conduire elles-mêmes, donc vouées à la sujétion nécessaire. Il les montre faibles, changeantes, égoïstes, naïvement fausses et rouées. Surtout, il leur interdit l'amour libre, auquel il donne crûment ses véritables noms.

De tout cela, il n'est pas étonnant que les femmes lui gardent beaucoup de rancune.

Mais, s'il les malmène d'une main, il les caresse de l'autre. Il veut être leur maître, mais un maître bienveillant, attentif, dévoué. Il les prend fort au sérieux; il les interroge et les confesse. Il veut leur bien et y travaille de tout son cœur. Il les craint et les aime.

Voilà deux sentiments qu'il plaît fort aux femmes d'inspirer aux hommes et dont elles leur savent toujours gré.

Étalée ou cachée, arrogante ou discrète, cette philosophie de la femme inspire toute la production de Dumas, pièces et préfaces, romans et brochures. Elle en fait l'unité. A elle se ramènent toutes les vues de l'auteur sur la nature de la vie, l'homme et la société. Peu d'écrivains ont fait la même place à la femme que ce prétendu misogyne.

Conséquence, les femmes se sont divisées en deux camps à l'égard de Dumas, les unes le détestant, les autres l'adorant.

Il suffisait de le fréquenter pour être témoin des petites scènes fort instructives à ce point de vue.

J'ai vu des femmes, jolies et coquettes, exaspérées par sa seule présence à table ou dans un salon. Son air supérieur et son sourire ironique, son regard posé sur elles les mettaient hors d'elles. Elles se sentaient devinées, jugées et condamnées. Elles affectaient de lui tourner le dos, de le bouder, et cela le divertissait beaucoup.

Mais je l'ai vu un jour, à la fin de sa vie, dans la rue, malade et se traînant à peine, se mettre en frais de politesse délicate, de galanterie respectueuse et de compliment ingénieux pour une actrice qu'un ami survenant lui présentait au passage et laisser pour jamais à cette jeune femme l'émotion et la fierté de cette rencontre avec le maître du théâtre.

2 juillet 1900.

II

A la Comédie-Française : reprise du *Demi-Monde*, comédie en cinq actes, d'Alexandre Dumas fils.

Si l'on pouvait encore mettre en doute qu'Alexandre Dumas fils ait été, dans notre siècle, l'initiateur de la comédie réaliste, c'est-à dire de celle qui vise à la vérité et donne le moins possible à la convention, il suffirait de rappeler où en était notre théâtre, en 1855, lorsque le *Demi Monde* fut représenté au Gymnase.

Scribe n'avait pas cessé de produire : quatre ans avant, il avait fait jouer *Bataille de dames*, et si, l'année même du *Demi-Monde*, il n'avait pas donné sa *Czarine* à la Comédie-Française, la pièce de Dumas aurait paru sur ce théâtre, pour lequel M. Fould, ministre des beaux-arts, l'avait demandée à l'auteur. Émile Augier avait encore l'ambition de la comédie en vers; il s'attardait dans le vieux genre classique, frère mourant de la tragédie morte; *Philiberte* était son dernier succès.

Sur tous les théâtres, du drame au vaudeville, c'était en somme Scribe qui régnait, par lui-même ou par ses disciples plus ou moins directs. Partout les auteurs s'efforçaient de combiner des intrigues ingénieuses et

d'obtenir l'intérêt par la curiosité. La vérité ne s'offrait au public qu'arrangée et fardée. Sa part était toujours réduite dans une forte mesure par une convention où entraient, à doses diverses, la généralisation classique, le lyrisme romantique, la complication ingénieuse de l'action, inaugurée par Beaumarchais et perfectionnée par Scribe. Joignez-y le respect des convenances mondaines et la timidité du goût.

Il était temps qu'une main hardie, un peu brutale, vînt briser ce vieux moule et en forger un neuf, dût-elle employer pour cela les morceaux de l'ancien et remplacer la vieille convention par une nouvelle, puisqu'il n'y a pas d'art sans convention.

Dumas fut ce novateur, et tout le destinait à un pareil rôle. Né hors du mariage et élevé dans la bohème, il n'avait pas les scrupules bourgeois d'Augier. D'instruction négligée et peu curieux de livres, il n'avait aucun penchant vers l'imitation, ce grand danger des esprits trop cultivés. Il n'était pas modeste, et toute sa vie il étalera l'orgueil de sa force. Malheureux par l'irrégularité de sa naissance et la négligence de son éducation, il attribuait son malheur à la faute des mœurs et des lois. Par suite, il était tout porté au mécontentement et à la satire, aliments premiers de la comédie. Généreux de sentiments et brave de caractère, il méprisait le vice et la bassesse. Initié de bonne heure à l'amour vrai, celui qui ne craint pas le sacrifice, il aura toujours le respect de la femme. Désireux de clarté, de simplicité et de logique, il avait par-dessus tout, et au suprême degré, les dons essentiels de l'auteur dramatique, c'est-à-dire le sens de la vie, le don du dialogue et celui de changer les observations de détail et les idées abstraites en situations générales et en personnages individuels.

Ainsi le nouveau venu se trouvait merveilleusement

préparé par sa naissance, son éducation et son caractère, par ses défauts comme par ses qualités, par le plaisir et la souffrance que la vie lui donnait, non seulement à faire un auteur dramatique, mais à réintégrer dans la comédie le réalisme éliminé par un demi-siècle de lyrisme romantique et d'intrigue conventionnelle.

Par là, il allait accomplir une révolution aussi profonde que Marivaux, rompant avec l'imitation de Molière, pour introduire dans la comédie l'observation sentimentale à la manière de Racine, que Beaumarchais, perfectionnant avec une habileté merveilleuse la comédie d'intrigue pour y faire entrer la comédie de mœurs, compliquée de satire non seulement politique, mais sociale.

Dumas, lui, ne voulait pas plus étudier à la loupe les replis du cœur que faire d'une intrigue curieuse le but du théâtre. Il prétendait montrer la société telle qu'il la voyait, combiner les faits de la vie d'après la logique secrète qui les mène, et rendre cette logique frappante aux yeux du public, puis, de cette vérité, faire sortir une leçon pratique, voire proposer des remèdes aux maux qu'il allait dévoiler, car il prétendait agir non seulement sur les mœurs, mais sur les lois.

Pour réaliser cette conception toute nouvelle à sa date — ou, du moins, renouvelée après une longue interruption, — il conservait des vieux moyens ce qui lui semblait compatible avec la vérité : avant tout, une part d'intrigue, encore indispensable au goût public. Au reste, il avait bien vu que l'intrigue n'est pas seulement le besoin de la curiosité, mais celui de la logique, et, logicien, il l'était plus qu'auteur dramatique ne l'a jamais été au point que la logique a souvent empiété chez lui sur l'observation.

Il compliquait cette part d'intrigue avec un fonds

de romanesque hérité de son père et auquel il finira par joindre une part de l'utopie réformatrice qui eut pour résultat les folies généreuses de 1848, et une tendance au mysticisme, moitié chrétien, moitié scientifique, qui aurait bien étonné le vieux Dumas, s'il avait assez vécu pour en voir son fils très fortement préoccupé.

Je ne crois pas que, depuis Molière — si exceptionnel en son temps, par son caractère et sa formation, quoique sorti de la plus régulière bourgeoisie — le génie d'un auteur dramatique se soit formé, outre le don que rien n'explique, d'éléments plus particuliers.

Si l'on veut toute ma pensée, je ne crois même pas que, depuis Molière, un auteur dramatique ait été plus grand, qu'il ait mieux traduit l'esprit de son temps, qu'il ait dirigé son art d'un œil plus net et d'une main plus ferme où il voulait le conduire et, par là, montré plus utilement la voie à toute une génération.

Le *Demi-Monde* est du mois de mars 1855. Au mois de juillet suivant, Émile Augier donnait le *Mariage d'Olympe*. La distance est trop courte entre les deux pièces pour que la première ait influé sur la seconde, mais, avant le *Demi-Monde*, Dumas avait donné la *Dame aux Camélias* et *Diane de Lys*, pièces déjà réalistes, à y regarder de près. Frappés d'un même spectacle, les deux écrivains l'avaient peint en même temps, mais Dumas en développant sa manière, déjà attestée, et Augier en changeant la sienne, à la suite de Dumas.

Dès lors, la production dramatique de la seconde moitié du siècle est lancée. Dumas et Augier la mènent; Dumas plus révolutionnaire, Augier plus conservateur, l'un bourgeois, l'autre irrégulier, tous deux réalistes. Bientôt vont venir Sardou, Meilhac et Halévy, Pailleron, différents et inégaux, mais tendant tous au même but. Avec eux, la comédie réaliste va régner trente ans.

Depuis, elle s'est grandement modifiée. A cette heure, après le naturalisme et l'impressionnisme, après les décadents et les étrangers, après les malheurs de 1870 et la victoire de la démocratie, une comédie nouvelle s'est formée, avec les débris et sous l'influence de tout cela, mais, de même que l'influence de Molière a dominé toute la comédie du XVIIe siècle et en partie celle du XVIIIe, celle de Dumas a dominé la nôtre. Elle n'est pas près de finir, malgré les dénégations passionnées, les attaques furieuses et les mépris ridicules. De ses pièces, les meilleures sont déjà classiques; les moins bonnes sont pleines de germes qui lèvent peu à peu.

Le *Demi-Monde* est peut-être son chef-d'œuvre. Admis en 1874 à la Comédie-Française, il accomplissait alors sa première étape vers la consécration définitive. Vingt ans, pour les pièces de théâtre, est l'âge critique. L'effet du temps décide alors si elles doivent vivre ou mourir.

Elles paraissent devant une génération nouvelle, avec une interprétation transformée. Elles ne résistent à cette épreuve que si elles renferment une part suffisante de vérité durable. Si elles y résistent, elles contractent un nouveau bail avec le temps, d'une durée égale à celle de cette interprétation et de cette génération.

Après cette étape, la mort de l'auteur en marque une autre. Alors le public et la critique ne sont plus gênés par sa présence et le respect de sa gloire.

Quel effet va nous produire la pièce, maintenant que l'auteur est allé rejoindre ses modèles dans la tombe? Quelle part toujours vivante de son âme allons-nous trouver dans son œuvre? Reconnaîtrons-nous l'homme permanent dans ces êtres passagers qui ont posé devant lui et auxquels il a prétendu donner la survie?

Comme la plupart des comédies de haute valeur, le *Demi-Monde* mélange et fond les trois formes consacrées de la comédie : comédie de mœurs, comédie de caractères et comédie d'intrigue. Il représente un milieu spécial et des natures originales ; il déroule des situations d'un intérêt propre, qui, par elles-mêmes, piquent la curiosité du spectateur.

Le milieu existe toujours, mais il s'est profondément modifié. Dumas l'a défini, avec une sûreté de coup d'œil et un bonheur de touche qui lui ont fourni deux modèles de couplets, vrais morceaux d'anthologie, ceux d'Olivier de Jalin, au second acte. Agglomération flottante d'hommes et de femmes plus ou moins tarés et déclassés, le demi-monde, baptisé par lui, commençait tout juste à prendre conscience de lui-même. Toute son ambition était encore de ne pas se séparer du vrai monde ; il était modeste, presque honteux ; il se dissimulait sous une apparence de régularité ; il cachait ses origines et son fonctionnement.

Depuis, comme il s'est étendu et comme, en s'élargissant, il s'est enhardi ! Les femmes sans maris et vivant avec luxe sans moyens d'existence connus, les aigrefins et les chevaliers d'industrie, les baronnes d'Ange et les sires de la Tour-prends-garde, les jeunes filles « qui parlent comme des hommes », ont pullulé ; ils sont devenus prétentieux et insolents.

Mais, somme toute, en 1899 comme en 1855, les caractères généraux de l'espèce sont restés les mêmes. La mauvaise herbe se mêle partout aux cultures régulières ; il suffit encore, pour la connaître, de s'en fier au botaniste qui, le premier, l'a décrite et classée.

A ce point de vue, il en est du *Demi-Monde* comme des grandes pièces de Molière. Dans les *Femmes savantes* de 1672, toutes celles qui ont suivi étaient contenues en germe. Il a suffi à Pailleron de les habiller à la

mode de 1881 pour faire un tableau amusant et vrai. Le *Demi-Monde* est autrement fort que le *Monde où l'on s'ennuie*, mais, comme lui, il adapte à notre temps une observation de même sorte que la grande observation de Molière. Il est même indiqué dans le théâtre du grand comique, où il y a tout : le *Misanthrope* et le *Bourgeois gentilhomme*, avec leurs aventurières du mariage et leurs escrocs du grand monde, peignent, somme toute, les ancêtres d'abord de *Turcaret* et du *Chevalier à la mode*, puis du *Demi-Monde*.

Ce qui, à des titres divers, rend ces pièces durables, c'est que leurs auteurs, avec des mérites inégaux, ont eu un même don, celui de discerner les traits permanents et essentiels d'une catégorie de modèles sous les aspects changeants des temps et des modes.

Aujourd'hui, il est certain que le *Demi-Monde* date : les détails ne sont plus de notre temps et, pour le faire tout à fait ressemblant, il faudrait en reprendre la peinture avec un dessin et des couleurs nouvelles. Mais cela même est un attrait de plus. La pièce vaut pour son temps et pour le nôtre, par sa vérité passagère qui est de curiosité rétrospective, et sa vérité permanente, qui est d'un intérêt aussi durable que celui de la nature humaine.

Deux personnages mènent la pièce, un homme et une femme, Olivier de Jalin et Suzanne d'Ange. Olivier n'est autre que Dumas lui-même, c'est-à-dire un grand esprit et un grand cœur. Suzanne incarne, avec une vigueur et une vérité qui n'avaient pas de modèle et qui n'ont été ni surpassés, ni égalés, l'intrigante de l'amour, la femme qui ruse avec l'homme pour en faire sa proie, la redoutable égoïste, la créature d'habileté et de fourberie, presque toujours victorieuse dans son duel avec l'homme.

Qu'il se soit mis dans Olivier de Jalin, Dumas l'a non

seulement reconnu, mais proclamé. De là certaines attaques contre le personnage qui, derrière l'auteur, visaient l'homme. Tel qui, à l'apparition de la pièce, avait exalté Olivier de Jalin, le traitait vingt ans plus tard avec une sévérité haineuse. C'est que, à l'origine, il n'avait vu que le personnage et il l'avait traité avec une admiration purement esthétique. Dans la suite, il a connu l'auteur, le confrère; il a eu avec lui quelque rivalité; il en a été jaloux. Il s'est vengé en dénigrant l'écrivain à travers le personnage. Le public n'apprend qu'assez tard, lorsqu'il l'apprend, tout ce qui peut entrer d'intérêt personnel dans la critique, ce sacerdoce.

Olivier de Jalin, c'est donc Dumas lui-même, avec son courage agressif, sa bonté hautaine, sa pitié méprisante, sa dureté apparente, sa tendresse cachée, avec son désir du bien et sa haine du mal. C'est lui avec sa fierté et sa vanité, sa rouerie et sa candeur. C'est lui, avec son adoration et son dédain de la femme, ses affectations d'homme fort et ses faiblesses de passionné, qui plusieurs fois ont fait de lui, comme de nous tous, ce qu'il avait tant redouté d'être, un jocrisse de l'amour.

C'est lui surtout avec sa finesse et son manque de tact, ce je ne sais quoi où se reconnaît toujours celui qui n'a pas eu de vraie famille et ne s'est pas formé dans le vrai monde, avec sa méconnaissance de certaines délicatesses de convention, de certains ménagements de haut goût, de certains compromis élégants, auxquels il préférait le devoir et l'honneur, dans leur simplicité et leur énergie brutales.

Il est certain que, au second acte du *Demi-Monde*, dans la querelle qu'il fait à Marcelle, Olivier se conduit avec une dureté grossière et une franchise cynique. Il est certain que, au quatrième, dans la fameuse scène des lettres abandonnées, pour ne pas dire livrées, tout

l'art de l'auteur n'a pas sauvé l'indélicatesse foncière du procédé. Quoique le *Misanthrope* finisse sur une situation analogue, le spectateur se sent mal à l'aise devant cet acte, qu'il n'ose ni approuver ni blâmer. Aucun de nous ne voudrait se trouver dans la situation d'Olivier et agir comme lui. Aucun surtout n'oserait en tirer vanité.

Je n'ai ni le temps ni la place d'analyser ce cas de conscience; puis, tant d'autres l'ont fait que je n'aurais à dire rien de nouveau. Je renvoie donc le lecteur à la vigoureuse défense que Dumas a faite d'Olivier dans les notes de l'édition de son théâtre dite « des comédiens ». Mais ce paradoxe de conduite, que Dumas approuve de tout son cœur, n'empêche pas que l'auteur du *Demi-Monde* ait mérité qu'on lui applique à lui-même ce qu'il fait dire sans modestie d'Olivier, à la fin de la pièce : « C'est le plus honnête homme que je connaisse ».

Dans Suzanne, par la justesse de l'observation et la vigueur de la touche, par la clairvoyance à démasquer les plus habiles et les plus redoutables de tous les faux semblants, ceux de la coquette sans cœur et de l'ambitieuse sans scrupule, Dumas a donné une sœur effrayante à Célimène. Je vois ici une des plus complètes et des plus parfaites figures de femme qu'ait produites la littérature dramatique en ce siècle.

Les figures secondaires sont dessinées avec la même fermeté et la même justesse. Il n'y en a pas une qui ne soit typique et probante, caractéristique et vraie : Raymond de Nanjac, avec sa loyauté et sa naïveté militaires, Hippolyte Richond, la victime résignée et méfiante du mariage, le marquis de Thonnerins, le gentilhomme viveur, que le souci de sa tenue et l'amour paternel ont empêché de devenir un vieux marcheur, la vicomtesse de Vernières, la grande dame en proie aux huissiers, qui cherche à marier sa nièce et, faute

de mieux, se contenterait de la placer, Valentine de Saintis, la coquette sans tête ni cœur, vaine et vide, qui torture un honnête homme et perd sa vie avec une cruauté inconsciente, en revanche compagne née pour un chevalier d'industrie, la seule espèce d'homme qui n'ait rien à craindre d'elle, car il n'a rien à perdre, ni honneur ni fortune, ou même il est fort capable de gagner avec elle et par elle.

Ce qui est aujourd'hui la partie faible de la pièce, c'est l'intrigue, trop habile et partant factice, conduite par les moyens alors à la mode et démodée.

Il y a l'invisible comtesse de Lornan, indiquée au premier acte, selon la formule, rappelée de temps en temps et qui sert à préparer le dénouement. A cette heure, nous ne la prenons pas plus au sérieux que les reconnaissances de Molière, avec ses don Thomas d'Alburci et ses Zanubio Ruberti.

Il y a trop d'apartés, de jeux de scène, de lettres et de papiers, trop d'artifices dans les entrées et sorties des personnages.

Tout cela est la partie conventionnelle de la pièce, partie caduque comme la poétique passagère sur laquelle Dumas, peu inventeur en ceci, l'a docilement tracée. Mais le reste tient, tout le reste, car cela est pris dans la vérité, mœurs et caractères.

26 juin 1899.

III

A la Comédie-Française : reprise de *Diane de Lys*, drame en cinq actes, d'Alexandre Dumas fils.

Je n'étais pas sans inquiétude sur la reprise de *Diane de Lys* à la Comédie-Française. On pouvait y voir tout autant un indice du manque de pièces

nouvelles que le désir d'enrichir le répertoire par une œuvre de valeur.

L'auteur lui-même ne semblait pas attacher grande importance à cet essai de jeunesse. Dans ses commentaires sur son théâtre, il ne dit ou ne laisse entendre nulle part qu'il ait mis là quelque chose d'essentiel sur sa conception de l'art ou de la vie. Il le présente simplement comme le résultat d'une aventure personnelle, arrangée et dramatisée pour son intérêt propre, sans cette préoccupation de thèse ou de leçon qui fait la valeur morale de son théâtre. Les deux reprises qui en avaient été faites en 1869 et 1884, depuis la création, en 1853, avaient eu peu de succès et avaient laissé la critique du temps sur une impression peu décisive.

Le résultat a complètement démenti mes craintes. *Diane de Lys* a excité le plus vif intérêt, non seulement grâce à une interprétation excellente, mais aussi par sa valeur intrinsèque. Si Dumas n'a guère disserté sur elle, c'est qu'il revenait sur ses pièces plutôt pour défendre les doctrines dont elles étaient l'exposition théâtrale que pour démontrer leur mérite propre, moins en dramaturge égoïste qu'en moraliste désintéressé. Si elle a trouvé lors de ses réapparitions peu de faveur devant le public et la critique, c'est qu'elles étaient prématurées. Il lui manquait encore le recul du temps qui change en attrait d'archaïsme l'empreinte d'une mode vieillie et fait ressortir d'autant la vérité durable des sentiments.

Ce drame offre un intérêt non pas égal à celui de la *Dame aux Camélias*, mais du même genre. Il en est même le pendant. Dans sa première pièce, Dumas a peint l'amour chez la courtisane et, dans la seconde, l'amour chez la grande dame. Dans toutes deux, l'amour est à lui-même son propre but; l'auteur ne vise qu'à le peindre dans sa vérité et sa force, tandis qu'à partir de

la pièce suivante, le *Demi-Monde*, il ne lui sera qu'un élément, et non le plus considérable, entre plusieurs autres, un moyen pour encadrer une étude de mœurs ou plutôt une enquête sociale.

Des deux aventures de jeunesse que Dumas portait ainsi à la scène, la première est celle où il avait mis le plus de son cœur. Il avait aimé tout autrement Marguerite Gautier, à qui la mort donnait bientôt une auréole de martyre, que l'oublieuse grande dame, dont il n'avait plus de nouvelles un an après leur promenade sentimentale, un jour d'hiver, dans le parc de Saint-Cloud. Cet amour de Marguerite avait été assez sincère et assez puissant pour lui inspirer une de ces œuvres spontanées et ingénues, où « la passion parle toute pure », une œuvre à laquelle il n'y a de comparable dans la littérature française que *Manon Lescaut*.

Diane de Lys est plus complexe. Tandis que l'on a complètement défini Marguerite en disant que c'est une courtisane qui aime sincèrement et qui va mourir de son amour, c'est-à-dire une femme de tous les temps et de tous les pays, Diane appartient à un moment et à une classe déterminés de la société française; elle en porte la marque dans ses sentiments et dans ses actes.

Non seulement Diane, mais son entourage, à commencer par son amant, Paul Aubry, qui n'est pas simplement l'amant en soi, comme Armand Duval, mais un homme d'une profession particulière, un artiste, profondément pénétré par l'influence de cette profession, façonné par la tournure particulière qu'elle donnait alors aux idées, aux sentiments et à leur expression.

Aussi, bien que la peinture de la passion soit le but principal de *Diane de Lys* comme de la *Dame aux Camélias*, elle se complète par une peinture de mœurs

et de caractères d'un intérêt propre et qui donne à la première beaucoup de sa couleur particulière.

Enfin, l'invention purement théâtrale a ici beaucoup plus de place. Pour nous intéresser à Marguerite, Dumas n'avait eu qu'à découper en actes l'histoire vraie de la pauvre amoureuse. Pour changer en drame sa passionnette aristocratique, il a dû combiner toute une intrigue et imaginer le dénouement tragique que fort heureusement elle n'avait pas eu dans la réalité.

Au total, la *Dame aux Camélias* reste très supérieure, mais *Diane de Lys* n'en est pas moins d'un grand intérêt. La Comédie-Française lui donne une place méritée dans son musée de chefs-d'œuvre ou d'œuvres typiques.

En attendant que les Olivier de Jalin et les Ryons, c'est-à-dire les hommes, s'installent au premier plan du théâtre de Dumas, c'est encore une femme qui nous demande ici la plus grande part de notre intérêt. Cette femme est un caractère original, profondément observé et peint avec un grand souci de vérité. Certes, il est compliqué, comme tout ce qui sort de l'ordinaire, mais, en somme, il est aussi logique et aussi clair que peut l'être une nature féminine.

Diane est sincère et passionnée, droite et courageuse, d'autant plus impatiente de contrainte et dédaigneuse des conventions sociales, que, curieuse, spirituelle et gaie, espiègle, le rang et la naissance l'ont habituée à la liberté. Liberté d'autant plus dégagée de scrupules que cette femme est négligée par son mari. Puis, la pièce se passe au temps où le romantisme de George Sand et de Musset remplit encore les têtes et fournit en abondance à la passion tous les sophismes dont elle peut avoir besoin.

Très assiégée de soupirants, Diane a résisté, parce qu'ils sont d'une banalité toute mondaine. Lorsque le

hasard la met en présence d'un être non seulement original, mais d'exception, Paul Aubry, elle l'aime et elle se livre à son amour tout entière, avec un emportement, une audace et une imprudence, avec un mépris des lois, des mœurs et des convenances, qui ajoutent un beau cas à l'histoire des grandes passionnées. Paul Aubry, c'est l'artiste et l'homme de lettres, l'intellectuel et le sensitif. La littérature le définit et l'analyse assez depuis cent ans pour que nous le reconnaissions tout de suite et qu'il soit inutile de l'expliquer une fois de plus.

L'aventure de Diane et de Paul serait ordinaire sans le personnage du mari. Il est, ce mari, au moins aussi original et aussi vrai que sa femme. Surtout, au moment où la pièce parut, il tranchait vigoureusement sur la convention courante, d'après laquelle, entre la femme et l'amant, le mari ne pouvait et ne devait être que ridicule ou odieux. Le comte de Lys a la plus fière attitude; non seulement il impose le respect, mais il inspire la terreur. On devine, à sa première apparition, qu'il porte la mort dans ses mains. Et comme ce gentilhomme si correct et si froid est homme, un homme de chair et de sang, tout brûlant de passion intérieure, qui veut reprendre sa femme, parce que, en la voyant aimée et aimante, il s'est mis à l'aimer, lui aussi, et veut la garder, moins parce qu'elle est à lui que parce qu'il l'aime! Ceci encore est humain et profond, douloureux et vrai. A ce point de vue, *Diane de Lys* laisse pressentir le futur auteur de la *Visite de noces*.

Ainsi engagé, le drame marche à sa conclusion logique, le meurtre de Paul Aubry par ce mari qui peut mettre son droit légal au service de son âpre passion. Malheur aux Paul Aubry qui se trouvent engagés dans pareille aventure! S'ils n'y restent pas, ce sera miracle, et, sauvés, ils devront remercier les dieux. Le divorce

lui-même ne diminuera guère, dans l'avenir, le péril de la situation, car il y a des maris qui ne veulent pas divorcer et qui, pour garder leur femme, emploieront les moyens les plus abominables, avec l'excuse de leur droit initial et de leur rage croissante.

Dans la force et la franchise, la logique et l'audace avec lesquelles le drame est conduit, on reconnaît le fils d'Antony, le réaliste chez qui le romantisme paternel va persister, latent et transformé, jusqu'à ce qu'il reparaisse avec une évidence criante, à la fin de sa carrière, dans la *Femme de Claude*, l'*Etrangère* et la *Princesse de Bagdad*. C'est le réaliste qui a groupé autour du tragique trio de la femme, de l'amant et du mari, ces figures vivantes et vraies de Taupin, l'artiste raté, du duc, l'amoureux transi, de Marceline, l'amie sensée et dévouée, de la marquise, la mondaine méchante et perfide, de Maximilien, le joyeux étourdi, si fat et si maladroit.

Celui-ci est le seul qui dévie un moment la pièce de la ligne ferme et droite où elle se tient de la première scène à la dernière. Au second acte, il fait un bien vilain métier, moitié mauvais plaisant, moitié entremetteur. Pour Diane et Paul, ils se prêtent trop facilement à ce manège.

Si la pièce est d'une vérité foncière et durable, elle porte la marque d'un temps, celle de 1843 et de 1853, c'est-à-dire qu'elle emploie des façons de penser et de dire périmées depuis un demi-siècle. Représentée avec les costumes d'aujourd'hui, elle semblerait vieillotte. En l'habillant d'après ses deux dates, la Comédie-Française l'a rajeunie. Ainsi, les détails qui auraient semblé faux deviennent des traits de vérité. Comme les hommes, les pièces de théâtre doivent montrer loyalement leur âge; elles y gagnent juste autant que ce qu'ils perdent à faire les vieux beaux. Nous avons eu

grand plaisir à voir ces messieurs et ces dames de la Comédie vêtus comme des Gavarni et des Winterhalter, les hommes plus Louis-Philippe, les femmes plus second Empire. Vraiment les modes de ce temps-là étaient plus étoffées et moins étriquées, plus nobles et plus gracieuses que celles d'aujourd'hui. La pièce prenait par là un air de répertoire et le spectacle était charmant.

26 février 1900.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER

PRÉFACE V

THÉATRE ANTIQUE

Prométhée aux arènes de Béziers 3
Alkestis au théâtre d'Orange 13

CORNEILLE ET RACINE

Corneille 29
Le Cid 29
Polyeucte 36
Psyché 39

Racine 45
Bérénice 45
Mithridate 52

MOLIÈRE

Don Juan 62

LE THÉATRE DU XVIIIe SIÈCLE

Regnard 93
Diderot 98
Sedaine 108

COMÉDIENS D'ANCIEN RÉGIME

La Vestris et les Saint-Val 119

Les grands acteurs tragiques du XVIIIe siècle..... 134
Adrienne Lecouvreur..... 146

LE THÉATRE DE LA RÉVOLUTION

Le théâtre et les poètes de la Révolution..... 163

SHAKESPEARE ET LE THÉATRE FRANÇAIS

Shakespeare et le goût français..... 181
Othello..... 194
Hamlet..... 232

THÉATRE ROMANTIQUE

Victor Hugo..... 251
George Sand..... 259
Balzac.....

EMILE AUGIER

L'Aventurière et *les Fourchambault*..... 273

LES DEUX DUMAS

Le Centenaire d'Alexandre Dumas père..... 281
Le créateur du drame..... 292
Dumas fils et Dumas père..... 305
Le théâtre d'Alexandre Dumas fils..... 319
L'Ami des femmes..... 319
Le Demi-monde..... 328
Diane de Lys..... 337

1369-05. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 3.06.

BIBLIOTHÈQUE VARIÉE

Nouvelles publications.

GASTON BOISSIER
de l'Académie française.

La Conjuration de Catilina. — Un volume in-16, broché, 3 fr. 50.

G. BOISSIER.

« On ne dira pas, écrit M. Gaston Boissier, au début de son nouveau livre, que je cherche la nouveauté; il n'y a pas de sujet, dans l'histoire ancienne, dont on se soit plus occupé que de la Conjuration de Catilina ». D'où vient donc le plaisir qu'ont trouvé les lecteurs de la *Revue des Deux Mondes*, et que vont trouver désormais tous les esprits cultivés à suivre ce récit à la fois si abondant et si rapide? De ce don de la vie que peu d'historiens ont possédé au même degré que M. Gaston Boissier, et qui s'unit si admirablement, chez cet illustre maître des études romaines, à l'érudition la plus sûre et la plus informée comme à la plus parfaite netteté.

Nous avons fait d'ailleurs nous-mêmes l'expérience de tant de mouvements révolutionnaires!

Comment s'étonner que nous comprenions mieux que nos devanciers celui qui fit trembler la bourgeoisie de Rome à l'époque de Cicéron? En tout cas, nul n'avait mis en scène ce drame étrange et terrible avec un plus vif sentiment de la réalité que M. Gaston Boissier : a lire cette entraînante histoire, il semble parfois que nous revivions certaines heures tragiques de la nôtre.

ALFRED MÉZIÈRES
de l'Académie française.

Au Temps Passé. — Un volume in-16, broché, 3 fr. 50.

A. MÉZIÈRES.

M. Mézières a tenu une si grande place dans la vie de notre temps, comme écrivain et comme homme politique, il a vu de près tant de choses et connu tant de personnes que ses amis lui demandaient depuis longtemps d'écrire ses Mémoires. Dès le premier chapitre qu'a publié cette année la *Revue des Deux Mondes*, l'attention publique a été vivement excitée. *Au Temps Passé* nous reporte vers la patrie de M. Mézières, vers la chère et noble cité de Metz.

Nous le voyons enfant dans un milieu tout pénétré de patriotisme, nous le suivons à Paris, au collège Sainte-Barbe, à l'École normale supérieure où il joua un rôle si courageux en 1848, comme aide de camp du général de Bréa, puis enfin à l'École française d'Athènes avec Beulé. Ces premiers souvenirs sont si variés et si attachants que le public en demandera nécessairement la suite.

GABRIEL MONOD, Membre de l'Institut.

Jules Michelet. Études sur sa Vie et ses Œuvres,

avec des *Fragments inédits*. — Un vol. in-16, br., 3 fr. 50.

J. MICHELET.

Michelet et l'Italie. — Michelet de 1839 à 1842. — Voyage en Allemagne. 1842. — Le Père de Jules Michelet. — Yves-Jean-Lazare Michelet. — Voyage en Belgique, 1849. — Michelet et George Sand.

Le volume d'études sur la vie et les œuvres de J. Michelet que publie M. Gabriel Monod contient des fragments importants du journal inédit de Michelet et éclaire d'un jour tout nouveau quelques-uns des points essentiels de sa vie intellectuelle et de sa vie intime.

G. MONOD.

L'histoire de ses relations avec l'Italie est accompagnée de sa correspondance avec ses amis italiens, en particulier Mazzini et Amari. Sa correspondance avec G. Sand n'est pas moins précieuse pour l'histoire de ses idées.

Son journal intime nous fait connaître quatre douloureux épisodes de son existence, la mort de sa première femme, la mort de son amie, Mme Dumesnil, la mort de son père, la mort du fils unique de sa seconde femme, épreuves qui ont marqué d'une profonde empreinte son caractère et sa pensée.

Le journal de son voyage d'Allemagne en 1842 est un morceau de premier ordre où Michelet mêle les émotions de son âme endolorie à l'évocation magique des hommes, des paysages, des monuments, des œuvres d'art qui ont passé sous ses yeux.

EUGÈNE MANUEL

Mélanges en Prose, publiés avec une Introduction, par M. Albert CAHEN. — Un vol. in-16, ill. d'un portrait par Léopold FLAMENG, broché, 3 fr. 50.

E. MANUEL.

La Poésie. — Brizeux. — Soulary. — Laurent-Pichat et le général Pittié. — Octave Feuillet. — Adolphe Frank. — Jules Simon. — Discours universitaires. — Les maîtres répétiteurs. — L'enseignement des jeunes filles. — Souvenirs de jeunesse. — Lettre aux Instituteurs sur la tolérance.

EXTRAIT DE L'INTRODUCTION :

« Eugène Manuel avait, devant ses amis, souvent exprimé le désir, si la destinée lui en laissait le temps, de réunir les souvenirs de sa vie. Ce qu'eussent été ces souvenirs, peut-être est-il permis de s'en former quelque idée d'après les fragments rédigés qu'on en trouvera dans ce volume même et d'après les notes éparses et manuscrites dont il nous a été donné de prendre connaissance....

Au reste, il n'est pas une des pages qui composent ce volume que Manuel ait écrite en dilettante, en homme de lettres. Ces notices, ces discours, ces rapports se rattachent presque toujours à quelque circonstance de sa vie, et font, en quelque sorte, eux aussi, partie de ses souvenirs. Dans celles mêmes de ces études qui sont d'un caractère plus général ou qui se rapportent moins étroitement à quelque date précise, Manuel est encore autre chose qu'un pur critique ou qu'un littérateur : il n'en est aucune où le moraliste — et l'homme par conséquent — ne se révèle.

Ainsi, les regrets de ses amis s'atténueront peut-être de ne pouvoir lire ce livre qu'il eût voulu écrire et dont nous avons imparfaitement tenté nous-même de reconstituer la matière.

J. BOURDEAU, Correspondant de l'Institut.

Poètes et Humoristes de l'Allemagne.

— La France et les Français jugés à l'étranger. — Un volume in-16, broché, 3 fr. 50.

SCHOPENHAUER.

Le Simplicissimus de Grimmelshausen. — Un Gil Blas allemand. — Schiller et la Révolution. — Nicolas Lenau. — Victor Scheffel, le poète des étudiants. — G. Freytag et le patriotisme allemand. — Un réaliste : G. Keller. — Schopenhauer : le Bonheur dans le pessimisme.

En étudiant quelquess poète et humoristes représentatifs de certaines tendances caractéristiques dans l'esprit et le caractère allemands, M. J. Bourdeau s'est attaché à chercher dans leurs œuvres le reflet des mœurs et des courants littéraires, à diverses époques, depuis le *Simplicissimus* de Grimmelshausen, jusqu'au pessimisme romantique de Lenau et de Schopenhauer.

Dans un dernier chapitre, l'auteur résume les opinions d'un Allemand, M. K. Hillebrand, d'un Anglais, M. Hamerton et d'un Américain, M. Brownel, sur la France et les Français, et marque par ces jugements le contraste des mœurs allemandes et anglo-saxonnes avec les nôtres.

Ces études variées d'histoire et de psychologie littéraires se relient de la sorte en un plan d'ensemble.

PAUL GAULTIER

Le Rire et la Caricature. — Préface par M. SULLY PRUDHOMME, de l'Académie française. —

Un vol. in-16, contenant 16 planches hors texte, broché, 3 fr. 50.

I. *Le Comique de la caricature.* — II. *L'Art de la caricature. Daumier.* — III. *Le Realisme de la caricature. Gavarni.* — IV. *Le Pessimisme de la caricature. Forain.* — V. *La caricature et les mœurs. La caricature contemporaine.*

Riche de faits et d'idées, ce livre d'esthétique et de psychologie, où l'illustration n'intervient qu'à titre de preuve ou d'exemple — ainsi que Ruskin avait coutume d'en user — est de ceux qui font penser. De forme agréable et alerte, mordant parfois et humoristique — notamment à l'endroit des mœurs contemporaines — il s'adresse non seulement aux philosophes, aux historiens et aux artistes, et plus largement à tous les amis de la caricature, mais à tous ceux qui aiment à réfléchir.

Une importante préface de Sully Prudhomme en commente les idées principales avec la force de pensée ordinaire à l'illustre poète.

E. MARTINENCHE

Molière et le Théâtre Espagnol. — Un volume in-16, broché, 3 fr. 50.

MOLIÈRE.

Dans un ouvrage précédent (*La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*), l'auteur avait étudié les origines et les caractères du drame espagnol, sa diffusion en France au dix-septième siècle et la part qu'il faut lui attribuer dans la formation de notre tragédie. C'est son rôle dans l'histoire de notre comédie classique qu'il se propose de mettre maintenant en lumière.

Comme tous les grands génies, Molière a pris son bien partout où il le trouvait. Parmi ses fournisseurs ordinaires, il en est un auquel on n'a point accordé l'importance qu'il mérite. Et c'est précisément le théâtre espagnol. On verra dans le livre de M. Martinenche qu'à partir du *Dépit amoureux*, Molière ne cesse guère de s'adresser à la comédie et à l'*entremes*, et qu'il y trouve les plus précieuses indications. Le théâtre espagnol ne lui a pas seulement fourni d'utiles matériaux : il l'a aussi dirigé vers la voie où il a rencontré la grande comédie.

Tous ceux qui pensent que l'étude des sources de Molière est le meilleur moyen de comprendre, en la précisant, l'originalité de son génie, liront avec profit le livre de M. Martinenche.

Louis CAYOTTE

Dictionnaire des Rimes classées d'après l'ordre alphabétique inversé et précédé d'un Traité de Versification française. — Un vol. petit in-8°, cart., 3 fr. 50.

EXTRAIT DE L'AVERTISSEMENT :

La rime est une règle de la versification française qui se modifie sans cesse, suivant le besoin. Il nous a paru nécessaire d'établir un dictionnaire des rimes complet, et surtout dont les mots seraient classés d'après une méthode simple rendant la recherche rapide et facile. A côté de cette qualité essentielle, il en est une autre, presque aussi importante, qui découle de l'idée même qui a présidé à la formation de ce nouveau dictionnaire : *la richesse de la rime*. Le mot que l'on cherche est immédiatement précédé ou suivi de celui qui offre la rime la plus riche, et ceux qui se présentent ensuite perdent peu à peu cette richesse.

Les mots sont classés alphabétiquement, mais en allant de la dernière à la première lettre ; pour faciliter la recherche, nous avons établi une composition typographique d'alignement des mots par la droite. On se rendra bientôt compte qu'il est aussi facile de trouver un mot classé alphabétiquement par la dernière lettre que par la première.

Pour plus de facilité encore, en haut de chaque page, après la consonance du premier et du dernier mot, nous faisons figurer, entre parenthèses, une partie de ces mots retournée lettre par lettre. Ces inversions forment donc un ordre alphabétique régulier de A à Z ; il suffira de se représenter la fin du mot cherché, en cette même forme inversée, pour trouver, comme dans un dictionnaire ordinaire, la page où il existe.

PN 1623 L29 t.1
Larroumet, Gustave
Etudes de critique dramatique

PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT
FOR
HISTORY OF THEATRE AND DRAMA